

العلماء من الأدباء والشعراء



يُونِسْفُ الْأَرْبَاعِيُّ

بين القصيدة الفصيحة والابداع الأدبي

تأليف

الأستاذ الدكتور خارون عبد العليمي
وكيل كلية الآداب - جامعة المنيا

دار الكتب العلمية

بصريروت - لبنان

العلم من الأدب والشعر

لُقْسِفُ الْكِتَابُ

بين القصيدة القصيرة والابداع الأدبي

تأليف

الأستاذ الدكتور فاروق عبد المعطي
وكيل كلية الآداب /جامعة المنصورة



دار الكتب العلمية
بيروت - لبنان

جَمِيعُ الْحُقُوقِ مُحْفَوظَةٌ
لِدَارِ الْكِتُبِ (الْعِلْمِيَّةِ)
بَيْرُوت - لِبَنَان

الطَّبَعَةُ الْأُولَى
١٤١٤ - ١٩٩٤

وَالْمَدْرَسَةُ الْعِلْمِيَّةُ بَيْرُوت - لِبَنَان

ص. ب. : ١١ / ٩٤٤ - تَلْكِيس : Nasher 41245 Le

هَامَقْ : ٣٦٦١٣٥ - ٨٦٨٠٥١ - ٦٠٢١٢٣ - ٨٥٥٧٢٣

فَاكس : ٤٧٨١٣٧٣ / ١٢١٩ / ٦٠٢١٢٣ .٠٠ / ٩٦١١ / ٦٠٢١٢٣

مقدمة

أن نكتب في مناسبة ما، لا يعني بالضرورة أنها نكتب عن هذه المناسبة وإنما يعني أن تكون المناسبة تفجيراً لما هو أكبر من حدود المناسبة نفسها. فعندما أشعر بضرورة أن أمسك بالقلم لاكتب عن أدبنا الكبير العزيز يوسف إدريس بمناسبة مرور عام على وفاته، فلست أكتب عن هذه المناسبة الزمنية المحددة وإنما أكتب عن مقدار ما أشتهر به، ويستشعره الملائين من قراء يوسف إدريس – طوال هذا العام – من تقدير حقيقي له في حياتنا الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية، بل ببساطة، في حياتنا المصرية عامة، بكل ما تعنيه هذه المصرية من خصوصية وحميمية.

فلقد كان يوسف إدريس طوال الأربعين سنة الماضية، معنى من معاني مصريتنا، وركنًا من أركانها، نختلف أو نتفق معه في هذه القصة أو الرواية أو المسرحية أو تلك، في هذا الرأي أو الموقف أو السلوك أو ذاك، ولكن تبقى فوق هذا ذاك، وربما بسبب هذا ذاك، القيمة التفجيرية الكبيرة التي كان يمثلها يوسف إدريس. لقد كان الصوت الصارخ في بريتنا، المنذر أحياناً بالرعد والصواعق، والمبشر أحياناً أخرى بالرعد والصواعق، أو المفتر لها في كثير من الأحيان تفجيراً ثقافياً في مختلف جوانب حياتنا.

ولقد كنا نتعامل في حياتنا اليومية مع يوسف إدريس، مع فكره وأدبه وموافقه تعاملاً يتعدد ويختلف ويتتنوع بتعدد واختلاف وتتنوع الأيام والأعمال والمواقف، وعندما يغيب عننا اليوم يوسف إدريس، لا تلبث أن

تلاقى الاختلافات وتتوحد التعددات والتنوعات، لتجلى في النهاية المنظومة المتكاملة الرائعة التي يمثلها يوسف إدريس كاتباً ومواطناً وإنساناً مما يضاعف إحساسنا بالفقر، ومما يفرض علينا إعادة القراءة لكل ما كتبناه من قبل عن يوسف إدريس.

على أنه مما يضاعف حزناً، أن إعادة القراءة التي يقوم بها بعض كتابنا هذه الأيام، تتسم بالاستعلاء والاستخفاف والتجمي على ما يمثله يوسف إدريس من قيمة إبداعية كبيرة في أدبنا المعاصر كله.

ولعل هذا الكتاب يكون عزاءنا المتجدد على إحساسنا العميق بفقد يوسف إدريس. وتحية دائمة له فناناً ومتذكراً ومحرضاً عظيمًا على طريق الحرية والإبداع والتقدم ومحبة الإنسان وكرامته.

الدكتور – فاروق محمود عبد المعطي
مصر – محافظة المنيا – سملوط
من الكرنك – بجوار مسجد الشريف



١ - قانون الصمت، والدين، والجنس في عالم يوسف إدريس

لا يعنينا من هذا الفصل دراسة الموضع الذي يحتله الجنس في عالم يوسف إدريس، وهو موقع ثري، وخصيب، ذلك أن الاهتمام ينصب على العلاقة بين الدين والجنس وكيفية توظيف يوسف لهما، للتعبير عن موقف سياسي من ناحية، والكشف عن دورهما المتشابك في الحياة الاجتماعية من ناحية أخرى.

إن تحقيق التوازن في المجتمع، حتى ولو كان التوازن المراد تحقيقه شكلياً وهشاً، يستلزم وجود مجموعة من الضوابط التي تحول دون تهديد هذا التوازن الزائف، سياسياً واجتماعياً.

وعندما يسود القهر، وتغيب المشاركة الشعبية، فإن إرتکاب الخطأ وممارسة الخطيئة في «صمت» و«سرية» يعني زوال الخطأ، ونفي الخطيئة. وعلى الذين يخرقون قانون الصمت أن يدفعوا ثمن حماقتهم، وتحديهم للنظام المفروض.

في الأتوبيس ٩٩٩، وللرقم دلالات تذكرنا بنتائج الانتخابات والاستفتاءات المصرية، التي تنتهي دائمًا بما يشبه العوافقة الاجتماعية، رغم أن أحدًا لا يشارك فيها، تتم لعبه جنسية بشعة، منافية للدين والأخلاق والطبيعة السوية، والر Kapoor يشهدون وبصمتون، وتحتول سليمتهم إلى إيجابية فعالة، ضد الثائرين على الخطأ، والمتمردين على قانون الصمت:

اللعبة تم في صمت، ولا أحد يخرج على قواعدها، والقاعدة إنك ما تشوفش، وإذا شفت كأنك ما شفتش، وإذا حصل لغيرك ما لكش

دعوة، وحتى إذا حصل لك. حل عقري . مش كده؟^(١)
إن القهر الجنسي غير الإنساني ، الذي تتعرض له المرأة في الأتوبس ، لا يعني أحداً ، وعندما يشور الأستاذ الجامعي عويس ثورة محدودة لإرضاء فضوله العلمي ، وتنور السيدة المعتمدي عليها معه ، فإنها يتعرضان لبطش جماعي ، وعقاب صارم . إنها يعاقبان لاجترائهما على خرق القانون المريح . قانون الصمت وغض البصر . ليس المذهل المثير أن تستغث فلما تجد المعنى السؤال الملعن هو هذه الرغبة التي لا بد أنها نبت بتلقائية ، وفي كل نفس على حدة ، لإثبات كذب المرأة ونفي الموضوع ، وكأنه لم يكن . بل والأكثر ، عقابها الجماعي على تلك الصورة ، لأنها فتحت الفم ، ونطقـت ، وبلغـت بها الجرأة أن استغاثـت ، وحدـدت الفاعـل^(٢) .

إن هذه السيدة التي هبـ الدكتور لنجدتها فتعـرضاً معاً للعقـاب ، تبدو وقرة ، وجهـها أبداً لم يـعود الابتسـام ، وإنـما يـطـفع بشـيء آخر كالإيمـان ، وحدـث نـفسـه بأنـها ربما متـدينـة ، ربما زـوجـة محـترـمة لـرـجل دـين ، ربما هي من عـائلـة أجـادـت تـربـيـتها حتـى أـشـرفـت عـلـى التـلـاثـين ، كما بـدـت لـه سـنـها^(٣) . ولكن تـديـنـ السـيـدة لا يـشـفـع لـهـاـ ، فالـمـسـأـلة لـيـسـ فـيـ الدـيـنـ ، ولـكـنـ فـيـ اـسـتـمـارـ الصـمـتـ وـسـيـادـتهـ ، وـمـعـاقـبـةـ كـلـ مـنـ يـتـمـرـدـ وـيـثـورـ ، وـيـجـرـؤـ عـلـىـ تـحـدـيدـ «ـفـاعـلـ»ـ .

في «ـبـيـتـ مـنـ لـحـمـ»ـ يـرـضـخـ الجـمـيعـ لـلـقـانـونـ ، وـتـدورـ لـعـبـةـ الـخـاتـمـ فـيـ صـمـتـ لـاـ يـخـرـقـهـ أـحـدـ . تـزـوـجـتـ الـأـرـمـلـةـ مـنـ المـقـرـيـ «ـالـضـرـبـ»ـ ، وـالـبـنـاتـ الـثـلـاثـ جـانـعـاتـ مـحـرـومـاتـ جـنـسـيـاـ ، وـالـخـاتـمـ هـوـ الـوـسـيـلـةـ الـوحـيـدةـ الـمـتـاحـةـ

(١) قصة «ـسـنـرـيزـمـ»ـ مـجـمـوعـةـ «ـبـيـ»ـ . مـنـ لـحـمـ: ١١٧ـ .

(٢) نفسه: ١١٢ـ .

(٣) نفسه: ١٠٦ـ .

للشيخ الفرير، لمعرفة «حلاله»، وبالخاتم «الشرعى» الذى يحلل
الحرام تبدأ القصة:

الخاتم بجوار المصباح. الصمت يحل فتعمى الأذان. في الصمت
يتسلل الإصبع. يضع الخاتم في صمت أيضاً يطفأ المصباح، والظلم
يعم. في الظلام، أيضاً تعمى العيون.
الأرمدة وبناتها الثلاث.

والبيت حجرة.

والبداية صمت^(١).

الأم وبناتها، وكلهن مبصرات، صامتات. أما الشيخ الفرير، ولأنه
ضرير، فإنه يضحك، وينكت، ويغنى حتى يستبدل الإحساس بالبصر
الضائع. كان أول الأمر يقول لنفسه إنها طبيعة المرأة التي تأبى البقاء
على حال واحد. فهي طازجة صابحة كقطر الندى مرة، ومنهكة مستهلكة
كماء البرك مرة أخرى، ناعمة كملمس ورق الوردة مرة، خشنة كنبات
الصبار مرة أخرى، الخاتم دائم موجود صحيح، ولكن، وكأنما الإصبع
الذى يطبق عليه كل مرة إصبع. إنه يكاد يعرف، وهن بالتأكيد كلهن
يعرفن، فلماذا لا يتكلم الصمت، لماذا لا ينطق؟

ولكن السؤال يسأله ذات عشاء، ماذا لو نطق الصمت؟ ماذا
لو تكلم؟

مجرد التساؤل أوقف اللقمة في حلقه ومن لحظتها لاذ بالصمت
 تماماً، وأبى أن يغادره.

بل هو الذى أصبح خائفاً أن يحدث المكروه مرة، ويخدش
الصمت، ربما كلمة واحدة تفلت، فينهار لها بناء الصمت كله، والويل له

(١) قصة «بيت من لحم»، مجموعة «بيت من لحم»: ٥.

لو انهار بناء الصمت.

الصمت المختلف الغريب الذي أصبح يلوذ به الكل.

الصمت الإرادي هذه المرة، لا الفقر، ولا القبح، لا الصبر،
ولا اليأس سببه.

إنما هو أعمق أنواع الصمت، فهو الصمت المتفق عليه، أقوى
أنواع الاتفاق، ذلك الذي يتم بلا أي اتفاق^(١).

مثلاً يسود الصمت في الأتوبيس، ويعاقب بقسوة من يخرقه،
يسطير الصمت على ساكنات الحجرة المبصرات، وساكنها الضرير،
الذي راح يؤكّد لنفسه أن شريكته في الفراش على الدوام هي زوجة
وحلاله، وزلاله، وحاملة خاتمه، تصابى مرة أو تشيخ، تنعم أو تخشن،
ترفع أو تسمن، هذا شأنها وحدها، بل هذا شأن المبصرين ومسؤولياتهم
وحدهم، هم الذين يملكون نعمة اليقين. إذ هم القادرون على التمييز،
وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك، شك لا يمكن أن يصبح يقيناً إلا بنعمة
البصر، وما دام محروماً منه فسيظل محروماً من اليقين، إذ هو الأعمى،
وليس على الأعمى حرج. أم على الأعمى حرج؟^(٢).

بالصمت تبدأ القصة، وبالصمت والسؤال الاستنكاري المقلق
تنتهي. لم تكن هزيمة يونيو ١٩٦٧، وغيرها من الهزائم السابقة واللاحقة
التي حلّت بالوطن إلا نتيجة طبيعية لقانون الصمت، الذي يؤمم العقل،
ويلغى المشاركة الشعبية. لقد تغلغل الصمت ليطول المرأة التي يبدو أنها
متدينة. ويعاقبها لمجرد الاحتجاج، وتغلغل الصمت حتى أجبر قارئه
القرآن الضرير، على الرضوخ له، مستعيناً لتبرير موقفه بأية من القرآن
الذى يمتهن قراءاته.

(١) نفسه: ١٣: ١٢.

(٢) نفسه: ١٣.

الصمت إذن أداة لتحقيق التواافق الرائق أن يمارس الخطأ أمامك فلا تراه، ولا تسمعه، وإذا رأيته وسمعته فلا تتكلم، وإذا تكلم غيرك فإذا دانته ومعاقبته واجبة لاستمرار التوازن الوهمي، إذا عشت صامتاً ومشاركاً في لعبة الصمت فلا مشكلة، وإذا تمردت تمرداً محدوداً فعقابك محدود، ولكن إذا خدعت الجميع، بادعاء الرضوخ للقانون، سيطولك عقاب، لا يقل عن الموت.

عاش الشيخ شيخة، في القصة التي تحمل اسمه، لا يطوله أذى. كان كائناً مختلفاً، ولكن لأنّه لا يؤذى أحداً، ولا يجلب شرّاً لأحد، فلا اعتراض لأحد على حياته، وحرام أن يعترضه أحد، أو يحملق فيه إنسان^(١).

عاش الشيخ شيخة لا يسمع ولا يتكلم، فكانه غير موجود. وبهذا الغياب اكتسب حقوقاً لم تكن متاحة للقادرين على الكلام والاستماع: لا يزجره أحد، ولا يعرض طريقه أحد. ويدخل أي بيته، ويظل قابعاً في أي ركن فيه ما شاء من الوقت، دون أن يضايق وجوده أهل البيت، أو حتى يحسوا له وجوداً وكأنه يصبح إذا حل جزءاً من المكان، أو الزمان، أو الأنير. تعرى النساء أمامه، وكذلك يفعل الرجال، وتتحدث العائلات عن أخص شؤونها في حضرته، وينام الرجل مع زوجته أو غير زوجته، وتدبر أمامه المكائد وتنكتب البلاغات، ويقول الهامس للآخر حين يريد أن يطمئنه كي يفتح له صدره: قول يا أخي قول.. ما تخافش.. هو فيه إلا أنا وانت والشيخ شيخة.. قول^(٢).

وعندما تكتشف الحقيقة، حقيقة أنّ الشيخ شيخة ليس كائناً غير موجود كما يتصوره الناس، تطل الكارنة، كارنة العربي المفاجيء الذي

(١) قصة «الشيخ شيخة»، مجموعة «آخر الدنيا»: ١٦.

(٢) نفسه: ١٨.

يحسه الناس الذين تعاملوا مع الشيخ كأنه غير موجود. كارثة كبرى لو وصل الخبر، أو حتى لو كانت هناك شبهة في صحته، فقد لا يبعد هذا هدماً لكل الجدران الداخلية التي تحبظهم وتقسمهم، ولكنه على الأقل فرحة صنعت في كل جدار.. فرجة من الممكن أن ينقل منها للغير كل ما بحريه الداخل، فيقوم حينئذ يوم الفوضى الذي هو أفعع وأبغض من يوم القيمة^(١).

ولأن القيمة تعني نفي الحياة، فإن البديل لقيامها هو إجبار الشيخ على أن يصمت إلى الأبد، وتدنف معه الأسرار التي يتوهם الناس أنه يعرفها. وقد يبوح بها كان لا بد أن يصحي الناس مذعورين ذات صباح، على صراخ مدو صادر عن قلب يعوي ويتمزق، ويقول:

— يابني يا حبيبي ..

وتسرع الأرجل هالعة إلى مصدر الصوت، فيجدونه ينبعث من الخراب، ويجدون نعسة صاحبته، يفاجزون بها تقدفهم بوابل من الطوب والأحجار، وتبكي بحرقة، وتلعنهم، وتقول إنه كان طول عمره أصم أبكم، وأن الويل لهم منها، بينما الشيخ شيخة مدد أمامها، غارقاً في دمه ورأسه محطم بحجر^(٢).

إن الشذوذ الجنسي الذي يمارس في الأتوبيس والانحلال الجنسي الذي تمارسه الأرماء وبناتها، والاختفاء والخطايا الجنسية التي يخشى الناس افتراضها في القرية الظالمة التي قتلت الشيخ شيخة، تعكس المدى الذي وصل إليه المجتمع كله، بفضل سيادة الصمت، كأداة للتوازن الهش. يستعين يوسف إدريس بالدين، ويدمجه مع الجنس ليقدم شهادة سياسية، تدين مرحلة تاريخية، سبطر فيها الصمت، واستشرى

(١) نفسه: ٢٣.

(٢) نفسه: ٢٨.

القمع وغابت المشاركة.

ولا تقتصر العلاقة بين الدين والجنس عند يوسف ادريس على توظيفهما في إطار المغزى السياسي، ولكنهما يتواجدان كجزء من الحياة الاجتماعية، يتصالحان ويتشارعان وتستمر الحياة بهما معاً، لأنها تحتاجهما، ولا غنى لها عن أحدهما.

إن الجنس احتياج إنساني ضروري للرجل والمرأة. وإذا كانت الوحيدة، بمفهومها الشامل الذي يعني افتقد الجنس، حراماً على الأنثى أو الشابة، فهي حلال على الشيحة. كيف تحل مشكلة الأرملة التي تأبى أن تستسلم للشيخوخة، وتقنع بها؟ بالدين يمكن أن تحل: عليها أن تذهب للسيدة ونقضي بقية اليوم، تدعوه، وتبعد، وفي العام القادم بإذن الله تحجين، وأمانة عليك أن تقرئي لنا الفاتحة يا سيد الحباب. ولا تنسى أن تدععي لـ «مني» بالنجاح، ولـ «حمادة» بالشهادة، ولابنك أنا - باستقالة رئيس مجلس الإدارة ليفرغ منصبه.

- وإيه رأيك يا ستي؟

والتفت الكل إلى الأخ الصغير، فقد بدا وكأنه وجده الفالة المنشودة: الجمعة السيدة، وإن زهقني يبقى الأنبياء العظيمين، وإن حبيتني يبقى سيدي العوفي الخميس.

وهكذا يتحول الدين إلى أداة لتهذيب الرغبة في الحياة وترويض بقايا الشباب والتعجيل بحسن الخاتم.

لقد وضع الدين قواعد لمارسة الجنس في إطار مؤسسة الزواج. إن الزواج هو الوسيلة الشرعية لتحقيق الرغبة الجنسية وإشباعها، دون صراعات ومشاحنات بين البشر، وهو هو الزوج الذي يشهد الصراع

(١) قصة «دستور يا سيدة» مجموعة «النداءة»: ٢٢١.

المميت بين القلط من أجل الجنس، يحمد الله على أن امرأته إنسنة، تزوجها بالحلال، وعلى سنة الله ورسوله، وحجزها لنفسه بقصيمة، ولبست قطة كان عليه ليفوز بها، أن يصارع الذكور الآخرين^(١). والأرملة التي تزوجت بعد حرمان طويل، لا تجد حرجاً في علاقتها الجنسية مع زوجها: الزوج زوجها وحلالها، وعلى سنة الله ورسوله فماذا يعيّب، وكل ما تفعله جائز. حتى وهي لم تعد تحفل بالمواربة أو بكتمان الأسرار^(٢) والأوسيطى شرف الطباخ. رغم سفره وغيابه الطويل، لا يقع في الخطيئة متظراً زوجته: ركب الباحرة، بعد أن قضى في بلاد الناس شهوراً طويلاً عانى في أثنائها ما عانى من الحنين إلى امرأته فردوس، وسر والها البببي المشغول بالدانتلا، والذي يصل إلى الركبة، وكان أحياناً يضعف، ولكنه كان لا يطيق أبداً أن يرتكب الفحشاء ولو بالنظر^(٣).

وكل خروج جنبي عن مؤسسة الزواج يمثل حراماً، وخطيئة، واقتراناً بالشيطان. الأوسيطى شرف يقاوم اشتهاه للمرأة الرومية ذات الأرداف، مستعيناً بالله ومتسائلًا: هل سلطها الشيطان عليه^(٤)؟ والطفل الذي يرقب خيانة أبيه مع عشيقةها يصف لقاءهما بأنه شيطاني متواش^(٥). وأحد الإخوان المسلمين يتحدث لزعيمه عن عشق الشاب الإخواني للسجينة الشيوعية في إطار شيطاني: ألم أقل لك يا مولانا؟ لقد سحرته.. الشيطانة، ركبته. ثم يتوجه بحديثه إلى الشاب العاشق: ما دامت الشيطانة قد ركبتك، فقد حل دمك أنت، قبل أن يحل دمها

(١) نصية «داودة»، مجموعة «فَاقِعُ الْمَدِينَةِ»: ٨٢.

(٢) نصية «بيت من لحم»، مجموعة «بيت من لحم»: ٩.

(٣) نصية «أم الدنيا»، مجموعة «دارخص ليالي»: ٩٤.

(٤) نفسه: ٩٤.

(٥) نصية «لأن الفيامة لا تقوه»، مجموعة «لغة الآي آي»: ١١٥.

هي^(١) . إنه ليس قانوناً خاصاً بمجموعة من الأفراد، ولكنه قانون ديني عام : ما اجتمع رجل وامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما^(٢) .

ورغم أن مؤسسة الزواج، بقواعدها، وقيودها، تنسى للرجل والمرأة معاً، فإن للرجل خصوصية دينية واجتماعية.

من الناحية الدينية فإن للرجل حق الزواج بأكثر من واحدة. وعندما يستسلم أبو سيد لعجزه الجنسي يائساً من الشفاء، فإنه يعني نفسه بتعريض هزيمته من خلال ابنه : وحبيباً راحل.. وأجوزاك يا سيد.. سيد حجوزك واحدة.. حلوة.. لا.. أربعة.. أربعة حلوين عشان خاطرك.. وتبقى راجلهم^(٣) .

ومن الناحية الاجتماعية، فإن «خطيئة» المرأة تختلف عن «خطأ» الرجل حتى لو كان الفعل واحداً، وهو في العملية الجنسية لا بد أن يكون واحداً. عند العثور على الطفل اللقيط الميت، يفكر فكري أفندي مأمور التفتيش في «فاعلة» الخطيبة، وكأنه ليس للخطيبة فاعل أيضاً: ترى كيف تكون فاعلة ذلك الحرام؟ أو على وجه الدقة، كيف تكون الزانية؟ ما من مرة ذكرت أمامة الكلمة إلا واقشعرَ بدنها، مع أنه كان له مثلما لمعظم الناس علاقات قبل أن يتزوج وحتى بعد أن تزوج. ولكن كأنما كان يستشهد أن يوجد نساء في العالم يخطئن مثلما تخطيء النساء معه، وكأنما من أخطئان معه لسن زانيات.. الزانيات هنّ من يخطئن مع غيره^(٤) .

ويواصل الرجل تفكيره الذي يميز بين الرجل والمرأة إلى درجة الفصل الثام بينهما من الناحية الجنسية، ولكنه لا يبحث عن قد يصلح

(١) قصة «اقتلهما» مجموعة «اقتلهما»: ٨٦.

(٢) قصة «العملية الكبيرة»، مجموعة «النداهة»: ١٧٩.

(٣) قصة «أبو سيد»، مجموعة «أرخص ليالي»: ٣٦.

(٤) الحرام: ١٠.

ليكون الأب.. هو يبحث عن الأم فهو مستعد أن يصدق الحرام في النساء. الرجل دوره في الحرام طياري، أما المرأة فدورها أساسي.. هو يبحث عن الأم.. وفي بحثه هذا لم يترك أحداً^(١).

وهذا التمييز بين الرجل والمرأة لا ينفي عمومية المشكلة الجنسية، وصادمها مع الدين، الذي ينظم العلاقة، ولا يسمح بالخروج عن هذا التنظيم. ما الذي يفعله المحرومون والمحرومات جنسياً. ما الذي تفعله الزوجة التي تعاني الحرمان رغم زواجهما؟ هل يملك الدين ورجاله إجابة نهائية حاسمة؟: سؤال زلزل كياني مرة.. من شابة كان.. الأقدام التي تسمرت عيني عليها كانت بالقطع شابة.. المشكلة تبوج بها في تردد ثم بلا خجل تتطق.. الزوج كف من شهور عن معاشرتها.. ولا فائدة، فإذا مانه السبب.. وإدامته ميؤوس.. ومحاولاتها فشلت... وتخاف الفتنة.. ماذا تفعل^(٢)؟

لا يجحب الشيخ عبد العال، ولا يملك أن يحب. الإجابة العلمية تتحققها الشيخة صابحة في «أكبر الكبار» لقد صبرت طويلاً على دروشة زوجها الشيخ صديق، وإهماله لها، وينتهي الصبر مع عشيق شاب يعاني من الحرمان هو الآخر. كان الشيخ صديق يصب نقمته على زوجته، قبل أن تبدأ علاقتها الجنسية مع محمد، لأنها لا تصلبي. فإذا صلت ظل يواصل نقاره حتى تصوم «الستة»، ولم يتركها إلا وقد ألسها الطرحة البيضاء^(٣). وبعد أن تبدأ العلاقة، تتغير الشيخة، وتتغير نظرية زوجها إليها، في تلك الأيام كان الشيخ صديق في أسعد حالاته، فقد كفت زوجته تماماً عن مناقشته الحساب، وتذكيره بالفالس، والأرض، واكتفت

(١) نفسه: ١١.

(٢) قصة «أكان لا بد يالي لي أن تضيئي النور» مجموعة «بيت من لحم»: ٢٣.

(٣) قصة «أكبر الكبار» مجموعة «بيت من لحم»: ٦٤.

بالقاء نصائحها لابنها جاد الذي بدأ يخرج الفاس من مكمنها، وسرح بها الغيط، بل الأكثر من هذا أنه بدأ يلاحظ أن زوجته قد أصبحت شيخة بحق وحقيقة كما يناديها الناس، ففي صلاتها إخلاص حقيقي، وفي دعواتها إلى الله أن يغفر لها ما تقدم من ذنبها وما تأخر تبتهل بصوت خارج من أعماق نفسها، ولم تعد أبداً في حاجة إلى أن يذكرها بالتوافل أو توزيع الحسنات^(١).

إن السقوط الجنسي للشيخة صابحة لا يتناقض مع إيمانها الديني، بل إنه، يقودها إلى التثبت بالدين لتحقيق التوافق بين خطيبتها وإيمانها. لقد عانت من الحرمان الجنسي، وعندما تشبع حرمانها، فإنها لا تتنكر للدين، الجوع إلى الجنس، وال الحاجة إلى الدين، سمتان إنسانية لا تناقض بينهما حتى لو تحقق الإشباع الجنسي بطريقة غير مشروعة، خارج المؤسسة الشرعية التي يقرها الدين. لقد تورطت الشيخة صابحة في الخطيبة مضطربة مدفوعة بالحرمان، وبالتمسك بالصلة والصدق في الدعاء، والإخلاص في الابتهاج، والحرص على توزيع الحسنات، تحاول أن تعيش ما تحسه من تفريط، وما تمارسه من خيانة لدینها وزوجها معاً.

ولا يختلف الشيخ عبد العال في حرمانه وحياته عن الشيخة صابحة. في حي الباطنية، حيث عين إماماً لمسجد الشبوكشى، يتعرض لإيمانه لامتحان عصيب. وكانت لي لي أتجوبة الحي بجمالها المصري الإنجليزي أصعب ما في الامتحان.

— عايزة أك تعلّمني الصلاة.

— عندي كتاب خذيه.

(١) نفسه: ٦٩.

— أنا عاية درس خصوصي (١) .

يقاوم الشيطان الشاب ويعاني من الامتحان الصعب، وتتحول لي لي إلى شيطان جميل: هي الشيطان كاملاً غير منقوص. فالإغراء فيها كامل غير منقوص.. نائمة.. هي تقلب.. جسدها فائز.. يغلي.. وعلى الفراش، وفي دفعات، يتدفق. هذا صدرها، هذا شعرها يسبح، وعلى موجات يغطي الصدر. والبطن.. وينحرس، وتتقلب.

ياربَّ

مستفيضاً صرخت.. ليست استغاثة أرضي لملأ أعلى، ولا ناطقة بلسان ضعف البشر.. هي استغاثتي أنا.. كنت قد بدأت أغرق.. أواصل النظر لا عن رغبة في المجابهة وتصعيب الامتحان.. وإنما عن عجز أن أكف عن النظر (٢) .

ورغم الاستغاثة، ينهار الشيخ، ويجدبه الجسد، ولا يجد الإمام الشاب عاشق الله إلا أن يعترف بانتصار الشيطان: استقبلت القبلة ونويت.. فتحت عيني.. كانت لي في متصرف القبلة نائمة عارية، مبعثرة مفتوحة، يتموج شعرها على جسدها وينحرس.. عفوك يا إلهي.. فلقد أخفيت عنك الحقيقة. الشيطان انتصر..

وبينما الجميع ساجدون كالقطبيع بعد طول ضلاله، كنت قد تسللت عبر النافذة الملاصقة للقبلة، وفي لمع البصر كنت أدق غرفة الدور الثاني السطوح في البيت المقابل. لي لي وقد لفت نفسها بملاءة السرير تفتح. بابتسامة مرعوبة، قلت لها، وأنا أفك زرار الكاكولة الأعلى «جئت أعلمك الصلاة» (٣) .

(١) قصة وأكان لا بد يالي لي أن تضيئ التوره مجموعة، بيت من لحم، ٢٦.

(٢) نفسه: ٢٩.

(٣) نفسه: ٣٥.

ليس في هزيمة صابحة وعبد العال ما يوحى بهزيمة الدين، وليس في انتصار الشيطان من خلال عضلات محمد، وجسد لي لي ما يعني انتصار الجنس، ذلك أن فكرة التناقض ليست واردة، وإن كان الصراع قائماً.

في قصته «جيوكوندا مصرية» يقول يوسف إدريس: فكل قداسات الدنيا من المحال أن تباعد بين القوتين الأعظم للحياة إذا وجدتا، الرجل والمرأة، إذ ثالثهما هو القانون الشيطاني الذي لا يمكن عصيانه^(١).

ولو تغيرت الصياغة قليلاً، وتحول القانون «الشيطاني» إلى القانون «الإنساني» لا تبني التناقض وبقي الصراع، والصراع أهون، لأنه لا ينفي الأطراف المشاركة فيه، ولا يلغى وجودها حتى لو تعرضت لهزيمة مؤقتة. ليس من المصلحة أن يتم التطاوين، ويتحقق التناقض، ويتمزق الإنسان مضيفاً إلى أعبائه العديدة عبثاً لا علاج له: عبه الاختيار بين الدين والدنيا.

٢ – يوسف... أيها الصديق

ترتبط الكتابة بصناعة الخلود، خاصة هذا النوع من الكتابة الجمالية التي تتلمس أشكالاً فنية رائعة، يتجلّى بها إبداع الإنسان، وقدرته على خلق عوالم موازية لحياته ورموزه لقوانينها. وقد انضمت الصورة المسجلة المتحركة في العقود الأخيرة لمعجزة الحروف المرسومة. وأصبح غياب المفكر الفنان مسألة نسبية جداً، بحيث تتراوح دائرة الضوء بين فعل الذاكرة المتقدمة ورد فعل الآلة المستحضرية. فإذا افترت بذلك حقيقة هامة وهي أن الصوت والصورة كلاهما نص مفروء،

(١) قصة «جيوكوندا مصرية» مجموعة «أنا سلطان قانون الوجود»: ٣٧.

وأن دلالته تتعدد وتتفاوت من لحظة إلى أخرى بعدد القراء والمشاهدين وصلاتهم ودرجات وعيهم، أدركنا ما في هذا الغياب من تحرير يض على الحضور المتجدد والتأويل المستمر. يوسف إدريس، صانع الأشكال، وخالق الإشكاليات، كثير الضجيج حتى بعد انسحابه المثير من دائرة الفعل، ورثكته الدائب في منطقة المفعولية. فكتاباته تظل جزءاً حميمأً من ذاكرة الإبداع العربي، والإنسان المصري في فنون القص والقول، تقاس به وعليه أحجام ومستويات نظرائه ومنافسيه، لا يمكن سقوطه في بؤرة السيان، لأنه أسهم في تكوين المخيالة والضمير، واتسم بخاصية جوهرية هي إيثاره للصدق مهما كان فادحاً، ولمكافحة القاريء بدخيلة نفسه أياً كان الثمن، فاستحق لقب «الصديق» في المراحل المحرجة من منعطفات السياسة والفكرة والحياة.

وقد كان لي رأي في كتابات يوسف إدريس الصحفية نشرته في حياته ولم يعقب عليه، مع أنه كان شديد الحساسية لما يكتب عنه، فقد كنت أتصور أن الجهد الفائق الذي يبذله في كتابة المقالات بهذه الدرجة العليا من الصدق والحرارة إهدار واجهاض لجنين قصصي لم يتكون بعد ولم تتشكل ملامحه الح gioye .

وأن هناك مئات من كتاب المقالات لا يملكون موهبة الإبداعية ولا نخسر شيئاً إذا كفوا حتى عن الكتابة ذاتها. أما يوسف إدريس خالق الأشكال الفنية الخالدة فمن العبث أن يتوجه بصب أفكاره في قوالب مباشرة وأن تغريه عفوية المقال وفاعليته السريعة وتصرفة عن الاختمار الناضج والتربية المطلقة والآلية لتكويناته الفنية المركبة. لكن يبدو أن ضرورات الممارسة العملية للكتاب فرضت عليه أن يمزج بين التيارين. حتى يمكن أن يعتبر أحدهما بمثابة تعويض عن الآخر وبديل له. ولعل صدقه البالغ هو المسؤول عن هذا المزج، إذ لم يستطع يوسف إدريس

أن يكتب المقال بطريقة «وظيفية»، كما يفعل نجيب محفوظ مثلاً، وان يحمي هذه المنطقه المترهجه في داخله من الاختلاط بالفعل الاجتماعي الصحفى المباشر. ولأن بنية المؤسسة الاجتماعية العربية شديدة الصلابة والتحجر، وممارسات الكذب المتجمل والنفاق المرريع هي القانون الغالب في التعامل معها، فإن اللغة المنبعثة عنها مفعمة بالعبارات المسكونة الجاهزة لتفعلية اللحظات الحيوية، ومن هنا فإن مسؤولية كبار المبدعين العرب كانت – ولا زالت – تمثل في كسر هذه القشرة، وتحرير اللغة من عادتها اليومية، ونفث الدم الساخن في شرائينها. وقد أدى مزج يوسف إدريس بين الكتابة الفنية والصحفية إلى أن يقص مادته من هذا النسيج اللغوي المعجون بالصدق والحيوية. فارتطم في كثير من الأحيان بالذوق العام وهو يسمهم في إعادة تشكيله كي يتعود على الشجاعة والغزارة. وبهذا فإن العمل الصحفى الذي كنت أحبه ملهاه ليوسف إدريس عن الإبداع قد أصبح ظهراً مستمراً لقدرته اللغوية الخلقة ومظهراً حقيقياً لجراته في قيادة الرأي العام، إذ لم يعد بوسمه حينئذ أن يزعم الاعتكاف في صومعة الثقافة المغلقة، ولا أن يفتעל التباعد عن حركة المجتمع، فقد تصدى ليكون أحد الدافعين لهذه الحركة كي تمضي في الإتجاه الحضاري الصحيح.

كما لم يعد بوسمه أن يتجاهل إيقاع السياسة الوجوج ولا أن يترفع عن عالمها، بل كان عليه أن يعتمد يومياً بعنانها المختلط وهو يحاول الاحتفاظ بالبراءة الإيديولوجية والنقاء الصوفى معاً. فإذا أخذنا في الاعتبار طبيعة العلاقة المعقّلة بين السلطة والفكر في مجتمعاتنا الشمولية التي تحكم فيها أجهزة الأعلام قنوات التواصل مع الرأي العام لصالح السلطة، وتتجنح إلى طبع الفكر بطابع التبعية، أدركنا حجم المحنّة التي كان يتعرض لها يوسف إدريس في معاركه الثقافية والتنويرية، وأدركنا أن

خيارات في الكتابة لم يكن إلى الأسهل، بقدر ما كان نحو الأشق والأكثر التزاماً تجاه مجتمعه وأمته. وبهذا يتعادل شق الإبداع في الكتابة الفنية مع شق الشجاعة في الكتابة الصحفية في جناحين يعودان في مبنיהם إلى هذه الخاصية الأثيرية والمثيرة عند يوسف إدريس وهي أنه كان صديقاً في تعامله مع الكلمة والحياة.

٣ – ما القصة القصيرة؟

يعترف «شلووفسكي» الناقد الروسي الشهير بصعوبة تعريف القصة القصيرة وبصعوبة تحديد الخواص المميزة للقصة التي يجب أن تمتاز معاً لكي نحصل على مبني حكائي Sujet مناسب. ذلك أن وجود صورة ما، أو وصف حدث معين، لا يكفي – كما يقول – لكي يتربّب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة.

لقد جاء لفظ قصة story بشكل عام في الإنجليزية من الأصل Historia الذي يعني التاريخ History والذي يشير إلى العمليات الخاصة بسرد قصة أو حكاية أو مجموعة أخبار وكذلك طريقة سردها ويشير كذلك إلى سلسلة من الواقع. أن القصة يمكن أن تكون حقيقة أو مختلفة، طويلة أو قصيرة، كاملة أو ناقصة، شفاهية أو مكتوبة، ممكنة أو مستحيلة، أن أي سلسلة من الأحداث التي ينظمها الناس باعتبارها تسجيلاً أو محاكاة للحياة أو تحويلًا لها وابتعاداً عنها يمكن أن تعد – هذه السلسة من الأحداث – قصة، حتى عندما لا تستخدم الكلمات، كما في القصة التي ترسم في فن التموير الزيتي مثلًا دون كلمات، وكما في التمثيل الصامت (الباتوميم) أو في السينما الصامتة.

والقصة يمكن أن توجد في الفنون الأدبية كلها: في الشعر والرواية

والمسرح والقصة القصيرة أيضاً بطبيعة الحال. هذا عن مصطلح القصة بشكل عام أما مصطلح القصة القصيرة فهو يشير كما يقول نورثروب فراي N. Frye وثريدان بيكر S. Baker وجورج بيركز G. Perkins عام ١٩٨٥ إلى نوع من الشر الفني القصصي أو الحكائي الذي يقرأ بشكل مناسب في جلة واحدة، ومن حيث الطول فإن هذا النوع الأدبي يقع فيما بين القصة القصيرة جداً التي لا يقل عدد كلماتها عن ٢٠٠٠ كلمة وبين التوفلية Novelette أو القصة القصيرة الطويلة التي يصل عدد كلماتها إلى ١٥ ألف كلمة. رغم أن أي قصص أو حكى مختصر هو بطريقة أو باخرى قصة قصيرة، فإنه في الإستخدام الأدبي الشائع غالباً ما يشير مصطلح القصة إلى ذلك النوع من القصص الذي ظهر في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين بشكل محدد.

إن القصة القصيرة – مثل غيرها من أشكال القصة أو الحكاية هي عملية بناء وتركيب تصوري وتخيلي وكذلك هي بمثابة التنظيم لعناصر الخبرة في تكوين فني .

في أحيان كثيرة تقوم القصة القصيرة بمحاكاة نسيج الحياة العادبة القرية من جو الأسرة كما في قصص أنطوان شيكوف وكاترين مانسفيلد وجون تشيرن وجون إبراهيك . وكذلك كما في القصص الأمريكية ذات اللون المحلي التي ظهرت في القرن التاسع عشر واهتمت باستكشاف الفروق بين سكان مناطق مختلفة عبر الولايات المتحدة وكما ظهر ذلك في أعمال برت هارت وجورج واشنطنون كابل ، وسارة أورن جيبوت .

أما في القرن العشرين فقد استمرت نفس الاهتمامات القديمة لكن مع الاء خاص لقيم أو عناصر الزمان والمكان واهتمام أكبر بالشخصية وأبعادها الأكثر عمقاً كما ظهر ذلك من أعمال وليم فوكنر وفلايزي أوكونور وقد ظلت مادة القصة القصيرة – بعد ذلك – أحياناً ما تظهر في شكل

وثيق الصلة بالواقع بحيث تحتاج فقط تغييرات قليلة في طريقة الحكي كي تظهر لنا باعتبارها عملاً فنياً يحكي حقيقة هذا الواقع، هنا تكون القصة وثيقة الصلة بالسيرة الذاتية، كما في قصة Baby For Revisated لسكوت فيتز جرالد.

في أحيان أخرى تكون المحاكاة متعلقة بغرائب الحياة أو بجوانبها الغريبة أو بالمغامرات الخاصة فيها كما في قصص روبيارد كيلنخ أو أرنست همنجواي. في أحيان ثالثة يكون الأساس التخييلي أو الخيالي هو السادس في القصة، فيقل الجانب الخاص بتقليد الحياة أو محاكاتها ويزداد الجانب التخييلي أو الجانب المتعلق بالاستغراف في الذات والتأمل واستخراج بعض كواهنتها وهواجسها التي قد تكون شديدة الغرابة كما في قصص ادجار آلان بو وجورج لويس وبورخيس وستانسلويم وغيرهم.

بشكل خاص تعد القصة القصيرة وثيقة الصلة بالشعر والمسرح (الدراما) ولكنها متميزة عنها ومن ثم يمكن تعريف القصة القصيرة بأنها «قص مختصر في شكل نثري»، والجانب النثري المتضمن في هذا التعريف يميز القصة عن القصص التي كانت تحكي أو تقص في تلك الأشكال التي شاعت في إنجلترا وفرنسا وغيرها في أوروبا خلال القرن الرابع عشر وما بعده والتي سميت بالموال أو الأغنية الشعبية Ballad^(*) والتي هي حكاية شعرية أو قصيدة قصصية ذات مقاطع صغيرة، تروى مع، أو بدون الموسيقى. أما الجانب الحكائي أو السريدي، فهو ما يجعل

(*) المصطلح مشتق من المصطلح الفرنسي Ballade المشتقت بدوره من المصطلح اللاتيني Ballaqie الذي يعني «القيام بالرقص To dance» ويقصد به الإشارة إلى أغنية بسيطة تروى شعرياً أو سردياً (ثرثيراً) وصاحبتها الرقص بشكل خاص، لكن مع تطور هذا الشكل الفني فقد صلت به المباشرة بالرقص لكنه ظل محافظاً على صفاتته الوثيقة بالإيقاع (١٢).

القصة القصيرة تختلف عن المسرحية القصيرة، فالقصة تحكم ولا تمثل رغم ذلك يظل هذان التمييزان (الثري والحكائي) غير حاسمين في تمييز القصة القصيرة عن الشعر والدراما، فهناك بعض الأعمال القصصية تكون صلتها بالشعر أكثر من صلتها بالثر، ويحاول بعض الشعراء التأكيد على هذا الجانب من خلال إبداع بعض القصص القصيرة في شكل شعري، كذلك قد يسود الحوار والصراع الدرامي شكل القصة القصيرة فيتبع بعض الكتاب قصصاً، كما يمكن قراءتها باعتبارها مسرحيات كما يسهل إعدادها للتمثيل على خشبة المسرح.

في واقع الأمر فإن طول القصة القصيرة يشجع على تبني الجانبين الشعري والدرامي وعلى تحقيق الآثار المرجوة منها، كما أنه يدفع الكاتب في اتجاه الاستخدام الكثيف لللغة المجازية أو الرمزية والاعتماد على الصوت والإيقاع المميز بشكل خاص للشعر وكذلك الإعلاء من قيمة الواقع والمحور الدرامي له، وهو المحور الذي تظهره عمليات التمثيل على خشبة المسرح.

القصة القصيرة إذن فن سردي حكائي ، يخبرنا بقصة ، عند هذه النقطة هناك اتفاق عام ، أما الاختلاف فيحدث فيما يتعلق بما تتكون منه هذه القصة . في السنوات المبكرة من تاريخ القصة القصيرة ، كانت القصة تمثل في سلسلة من الواقع والأحداث التي تتكون من بداية ووسط ونهاية ، يحدث شيء ما ثم يحدث شيء آخر ثم تكون النتيجة هي «كذا وكذا» ، نتيجة لذلك فقد عرفت القصة بأنها أكثر قدمًا من أقدم سجلات تاريخ الإنسان ، بل إنها يمكن وفقاً لذلك أن تكون أقدم الفنون الأدبية الإنسانية على الإطلاق . كان الهدف القديم للقصة هو الهدف الحكائي أو السردي الإنساني القديم الذي هو الإخبار بالمعلومات والتعليم وتحقيق المتعة ، وذلك أيضاً في تلك الأشكال المبكرة كحكايات

القدماء والقصص الخرافية وحكايات الأمثال ذات المغزى والملاحم، كما ظهر أيضاً في قصص الرومانس^(٤). في تلك الأشكال القديمة كان يتم تركيب الواقع الطارئة في شكل مرتب ومتسلل. بطبيعة الحال هناك بعض كتاب القصة القصيرة المعاصرین الذين يقّرّمون بالتركيز على مثل هذه الواقع الطارئة ولكن بشكل مختلف عن ذلك النمط القديم ولأنّهم يركّزون على الواقع التي تحدث فيها، فإنّ فن القصة القصيرة الحديث قد أصبح مختلفاً عن تلك الأجناس الأدبية القديمة، ومن ثم أصبحت القصة القصيرة نوعاً أدبياً مميّزاً.

هناك مرويّات مصرية قديمة منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد تحكي عن قصة الآخرين وما أحدثته زوجة أحدهما في الإيقاع بينهما، بحيث قتل أحدهما – زوجها – الآخر، ويشتمل المعهد القديم على مستودع للقصص القديمة، وتشتمل ملاحم كالاؤديسة على قصص مستقلة يتم تفصيلها في شكل سير ذاتية، وهناك مجموعات كاملة من القصص موجودة في تاريخ العالم العربي وهناك حكايات ألف ليلة وليلة و«كليلة ودمنة» وغيرها كما توجد حكايات مماثلة لدى شعوب الهند والصين واليابان، وفي تاريخ العالم الغربي هناك «الديكاميرون» لبوكاتشيو وكذلك حكايات كاتنبرري لتشوسر (التي ظهرت فيما بين عامي ١٣٨٧ - ١٣٩٥).

كما تم الحفاظ على الحكايات الخاصة بأساطير الأبطال البدائيين في أميريكا الشمالية والجنوبية وافريقيا من خلال عمليات الانتقال

(٤) هي ضرب من القصص الشعرية أو الشريبة التي شاعت في القرون الوسطى وكان قوامها الأسطورة وقصص الحب الشريف ومقامرات الفروسية، أو كان قوامها الأحداث البعيدة من حيث الزمان والمكان وأبطالها الذين كانوا من نسج الخيال كان عليهم القيام ببطولات ومقامرات غير عادية. «قاموس الموردة»، ١٩٨٦، ص ٧٩٤.

الشفاهي التي تمت عبر الأجيال حتى تم جمعها وطبعها. كل هذه القصص تمثل محاولات قامت بها الإنسانية لتفسير العالم وفهمه وكذلك تفسير وفهم علاقات الإنسانية المختلفة بهذا العالم بكل ما يشتمل عليه، تلك القصص القديمة قدمت باعتبارها نماذج للقصة القصيرة الحديثة، التي ما زالت تقوم بنفس الوظيفة القديمة محاولة تفسير وفهم الإنسان والعالم ولكن بشكل مختلف. لقد كانت نهضة التعليم وانتشار الطباعة ونمو الطبقة الوسطى هي العوامل الأساسية وراء ظهور القصة القصيرة الحديثة، فقد اعتمد انتشار هذا الفن على الجمهور العريض من القراء الذي توفر لديه الوقت والاهتمام بمتابعة أشكال مختلفة من الخبرة والتعبير، ففي القرن الثامن عشر كانت فصول الروايات التي «اشتملت على أحداث يتبع بعضها البعض دون رابطة سببية ضرورية أو حبكة كما في رواية الشطار أو البيكارسك ثم دون كيshot بعد ذلك. وكذلك الروايات القصيرة أو حتى الروايات الملخصة المنشورة في الصحف من العوامل الهامة التي مهدت الطريق لظهور هذا النوع الأدبي في القرن التاسع عشر، ازدهر هذا الفن بشكل كبير خاصة على يد واشنجتون ارمنج وادجار آلان، فقد قام ارمنج بالمزج بين الأسلوب المتقن والمادة الشعبية الفولكلورية وتصوير الواقع الطبيعية والتحليل المتعنق للشخصية وكذلك الحبكة التي يتم تطويرها بمهارة. كذلك قدم ناثانيل هورثون في «حكايات تروي مرتين» وادجار آلان بو «حكايات الجرسونسيك والأرابسك» Tales Of grotesque and arabesque وقد ظهرت في هذه القصص أبعاد جديدة خاصة بالمهارة الحرفية واللغوية وكذلك الكثافة المجازية والرمزية. بعد ذلك الازدهار المبكر أتبع هذا الشكل الأدبي عبر القرن التاسع عشر مع ظهور كتاب عظماء فيه من قارة أوروبا خاصة بروسبير ميريميه وجى دي موباسان وأنطون تشيكوف. وفي أواخر القرن التاسع عشر بدأ الاهتمام بالحبكة Plot يتراجع ويخلّي طريقاً للاهتمام

بالشخصية، كما في قصص تشبّكوف وهنري جيمس، وقد استمر هذا الاهتمام بدرجة كبيرة خاصة في الأعمال القصصية التي كانت أقل اهتماماً بالحدث في ذاته وأكثر اهتماماً بتأثير هذا الحدث على الشخصية.

خلال القرن العشرين أصبحت القصة القصيرة والرواية أكثر أشكال التعبير الأدبي سيطرة، فالنحو الهائل للمجلات، من مجلات التسلية إلى المجلات المتخصصة، ومن المجلات المحلية إلى المجلات الواسعة الانتشار، كل ذلك قدم مساندة كبيرة لكتاب القصة القصيرة من كافة الأنواع، كما أن بعض الحركات الأدبية القومية مثل حركة النهضة الإيرلندية^(٥) Irish Renaissance قد أعطت دفعة كبيرة لفن القصة القصيرة بشكل خاص.

وقد تكاثرت الأنواع الفرعية للقصة القصيرة خلال القرن العشرين وقد كانت هناك جذور لمعظم هذه الأنواع خلال القرن التاسع عشر كما يؤكد النقاد ومؤرخو الأدب، فظهرت خلال القرن العشرين القصص

(٥) يستخدم هذا المصطلح لوصف التاريخ الأدبي والسياسي لإيرلندا بدءاً من حوالي عام ١٨٨٠ إلى عام ١٩٣٠، وقد أدت هذه الحركة سياسياً إلى قيام تمرد أو ثورة عيد الفصح ضد إنجلترا عام ١٩١٦ ومن ثم تكوين جمهورية إيرلندا الحرة عام ١٩٢٢، أما في الأدب فتمثلت هذه الحركة في ابتعاد الاهتمام بالتراث الشعبي والأدبي المتبقى من الماضي، إضافة إلى محاولة وطنية لإبداع أدب إيرلندي جديد، وظهرت عملية اهتمام كبيرة بتاريخ الأبطال الإيرلنديين القدماء، وكذلك جمع وترجمة وإعادة تفسير وإبداع أعمال جديدة، وتم تكوين جماعات أدبية وفكرية عديدة، وكان الشاعر الكبير وليم بتريتس هو قائد هذه الحركة في مجال الشعر ليس الإيرلندي فقط بل العالمي أيضاً وقد أثرى اللغة الإنجليزية باستحداثات إبداعية جديدة لمواد أسطورية قديمة، كما كتب في المرح والقصة القصيرة، وكان من أقطاب هذه الحركة أيضاً الروائي جورج مور، وجورج رسل، وبادرابك كولام، وشين أوكيزي وغيرهم (١٤).

البوليسية أو قصص الجريمة وقصص الغرب الأمريكي (الكاوبوي) وقصص المغامرات وحكايات الرعب وقصص الخيال العلمي والقصصي الخيالية (الفانتازية) الأخرى وغير ذلك من أنواع القصة القصيرة، وقد يولع كتاب بالقصص الواقعية فيهتمون بالوصف الدقيق للزمان والمكان والحبكة والشخصية مع الاهتمام الشديد بنحوة التدوير، بينما يهتم البعض الآخر من كتاب القصة القصيرة بالرمز والمجاز أو العالم المتخيل الموازي لعالم الواقع كما في قصص فرانز كافكا مثلاً، أو في القصص الخيالية لدى بورخيس ودونالد بارتليم والعديد من كتاب أمريكا اللاتينية (١٣) خاصة في تلك الحركة التجديدية الكبيرة التي ظهرت هناك في الرواية والقصة القصيرة خلال أربعينيات هذا القرن بشكل خاص، فقد كان عقد الأربعينيات كما يقول الدكتور حامد أبو أحمد في مقدمة ترجمته لرواية «من قتل موليرو» للكاتب مارييو فارجاس إيفوسا (من بيرى) «هو الذي شهد بدأة هذه الحركة التي استهدفت القيام بعملية تجديد شاملة في بناء النوع الأدبي المعروف «من القصة»، وفي أسلوبهم بشكل عام، ومثلما يبدأ كل جديد برفض الأساليب القديمة، فقد بدأت الحركة التجديدية في أمريكا اللاتينية برفض الأساليب والتقنيات المستهلكة والتي كانت ممثلة في التيار الاجتماعي أو الواقعي الذي يعبر عن الواقع بطريقة سطحية إقليمية، تاريخية سياسية متصلة بالعادات أكثر من اتصالها بالقيم الإنسانية الحقيقة، أو ممثلة في القصص ذات الاتجاه النفسي، أو تلك التي كانت معرفة في الفانتازيا (مطححات الخيال أو الوهم) والجدير بالذكر أن هذه الحركة التجديدية في أمريكا اللاتينية قد توأمت مع حركة التجديد العالمية في فن القصة، أو ما يسمى بالقصة الجديدة والتي كان من أبرز علاماتها في القارة الأوروبية ميشيل بوتور وألان روب جرييه وساناتالي ساروت ولكن ثمة فارقاً كبيراً بين الحركة التجديدية التي ظهرت في أوروبا والحركة التجديدية في أمريكا اللاتينية هو أن الأولى كانت حركة

شكلية صارمة، بينما ظلَّ البعد الاجتماعي – وما زال – نابضاً في أعمال قصاصي أمريكا اللاتينية. ولعل هذا الوجود الاجتماعي نابع أساساً من اقتناع كتاب هذه القارة بأنهم يتسبون إلى العالم الثالث الذي يكافح من أجل تغيير الأوضاع الاجتماعية غير العادلة التي يعيش فيها أبناؤه... ومن ثم فإن الرسالة الاجتماعية للفن تظل حية مهما حدث من تجديدات في التقنية والأسلوب والبناء والشكل» (١٥).

هذه الحركة بدأت تجد أرضاً خصبة لها وتردد صداتها بشكل خافت حتى الآن – في بعض الأعمال الإبداعية الروائية والقصصية القصيرة التي ظهرت أخيراً على الساحة العربية والتي حاولت أن تعبّر عن اتجاهات تجريبية جديدة في التعامل مع اللغة وفي محاولة استلهام الحلم وال Kapoors واللاوعي وحالات الجنون والقبح والابتذال واللامنطق وتحول الإنسان إلى شيء يتم التعبير عنه بشكل بارد ومحايد ومحدد أو تحوله إلى كائن مغاير مختلف يتحرك بكل حريته في آفاق العلم والأسطورة والخيال. هذه الاتجاهات المختلفة الحديثة تشير إلى قدرة القصة القصيرة الفانقة على التعبير عن كل ما يتعلق بالإنسان في علاقته بذاته وبالآخرين وبالواقع والحياة والكون بشكل يتسم بالعمق والتركيز إذا توفر عليه كاتب صادق مخلص وموهوب. وتشير إلى أن هذا الشكل الإبداعي الموجز الصغير قادر أيضاً على أن يلم بأطراف عالم متسع كبير. عالم موار بالدلائل عظيم الحركة عميق المعاني، فيه الإنسان أما قطرة في محيط أو المحيط ذاته والقصة القصيرة ليست أقل من أي نوع أدبي آخر في قدرتها على الإحاطة بجوانب هذا العالم إذا انكبت عليها مبدع حساس دقيق الملاحظة عميق الخيال.

٤ – عصر الواقعية^(٤)

يعتقد الفتى أن عصر الواقعية في الأدب العربي بدأ بمجموعة يوسف إدريس «أرخص ليالي» التي صدرت عام ١٩٥٤ ومسرحية نعمان عاشر «الناس اللي تحت» التي قدمت على المسرح الحر عام ١٩٥٧. صحيح أنه كانت هناك عدة محاولات نحو ترسیخ الواقعية في الأدب على يد يحيى حقي في القصة القصيرة ومن قبله محمد ومحمد تيمور وظاهر لاشين وغيرهم، وصحيح أنه قد سبقت نعمان عاشر عدة محاولات على يد أحمد باكثير وربما أحمد شوقي نفسه في «الست هدى» مسرحيته الوحيدة التي تتناول موضوعاً معاصرًا. إلا أن هذين العملين بالتحديد «أرخص ليالي» و«الناس اللي تحت» كانا يؤذنان بظهور مفهوم جديد للدور الأدب في معانقة قضايا المجتمع أولاً، وفي التخلّي عن العبكرة أو العقيدة، أو ما يسمى أحياناً بالحدوتة، وذلك من أجل الوصول من خلال اللقطة أو اللحظة الموجبة أو الشخصية الواقعية بكل أسرارها، إلى ما هو أعمق بكثير من تفاصيل الواقع.. إلى جوهر الإنسان وحقيقة، بل والى السر المكنون وراء الوجود الإنساني ذاته!

صادف الفتى لأول مرة وهو بعد، يخطو خطواته الأولى المتعثرة في عالم الأدب مجموعة قصصية لكاتب شاب – حيثذا – هو يوسف إدريس.. تخرج من كلية الطب مارساً عاماً.. وبسب اسمه لذلك لقب دكتور.. وكان لهذا اللقب في ذلك الحين هيلماناً ورنيناً.. وعمل لفترة مفتشاً للصحة.. لكن أقداره كانت تجذبه ناحية أخرى.. كان هناك شيء أكبر منه وأعظم يشهده ويبلغ عليه.. ويملك عليه زمام روحه وقلبه..

(٤) د. سعير سرحان، على مفهوى الحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٨٩ - ٩٦.

ويصرفه عن مهنة الطب التي قضى في الجامعة سنوات طوال يتعلمها وبعد نفسه لمارستها معالجاً للألام البشر..

وإذا كان الإنسان لا يملك لمصيري دفعاً.. فال المصير من عند الله.. فإن الموهبة أيضاً من عند الله لا يملك الإنسان الموهوب لها دفعاً ولا يستطيع منها فكاكاً.. ولقد كانت موهبة يوسف إدريس في القصة القصيرة أكبر بكثير من تعلقه بمهنة الطب، فلطفق يلاحظ الحياة الشعبية المصرية في الريف والحضر ملاحظة دقيقة.. وبدا له الإنسان الصغير.. سواء كان فلاحاً بسيطاً.. أو طفلة فقيرة تعمل خادمة في بيت من البيوت كنزاً من المشاعر والأحساس يكشف عن سر من أسرار الحياة!.

ومن هنا كانت «واقعية» يوسف إدريس في مجموعته الأولى «أرخص ليالي» التي بُهر لها الفتى وفتحت أمامه عوالم جديدة من الإبداع الفني.. فالقصة في هذه المجموعة التي ضمها كتاب «أرخص ليالي» لا تحتوي على «حكاية» أو «حدوتة» محبوكة الأطراف يجري القاريء وراء أحداثها. مشوقاً لأن يعرف نهايتها.. ولا هي فاجعة تصور أحداً جساماً كالقتل أو الخيانة ولا تحتوي على مفاجآت غير متوقعة أو أحداث يصعب أن نجدها في الحياة اليومية التي تسير في العادة سيراً رتباً هادئاً دون أحداث هامة تذكر سوى الموت أو الميلاد.. كل هذا غير موجود في قصص هذه المجموعة وما تلاها بعد ذلك من قصص مجموعات أخرى ليوسف إدريس مثل «أليس كذلك» وغيرها..

إنما القصة عند يوسف إدريس.. والتي بدأت ملامحها تتضح بقورة في «أرخص ليالي» هي لوحة رسمها رسام ماهر بضربات فرشاة قادرة... لا تسرد حكاية من الحياة.. وإنما - إذا جاز القول - «تعادل» الحياة.. هي شريحة من الواقع.. لكنها لا تصور هذا الواقع بحذافيره وإنما تعطينا ملخصاً شديد التركيز للواقع في معادلة جديدة تماماً تجعلنا ننفذ مباشرة

إلى قلب الواقع أو جوهره.. فندرك - كما سبق القول - سره المكتون.. أو جوهر الوجود الإنساني وراء تلك الفشرة الخارجية التي نمارسها كل يوم في حياتنا اليومية.

يظل الإنسان يعيش حياته كل يوم.. ويشاهد عشرات الناس، وربما أحياناً المئات، وتصافح عيناه الشوارع والأشجار والمخلوقات، ويمارس العديد من الأعمال ويأكل ويشرب وينام.. لكنه لا يدرك «المعنى» من وراء ذلك كله.. حتى تأتي عين الفنان اللاقطة.. وبما اختصه الله به من موهبة.. فتشير فجأة كل شيء وادفع يده مباشرة على «النطء» أو «النسق» الذي يحكم كل هذه التفاصيل وتتفقد به مباشرة إلى قلب الأشياء ومعناها.

من إحدى قصص المجموعة واسمها «نظرة» يصور يوسف إدريس، خادمة طفلة تحمل على رأسها صينية ضخمة من المأكولات عائنة بها بعد انتشار ما فيها من الفرن القريب.. والخادمة الطفلة لا يكاد رأسها الصغير يظهر من تحت ذلك الحمل الكبير الذي تحمله على رأسها.. وتحاول في مجهود بطلوي أن تحافظ على توازنها فلا يسقط الحمل من فوق رأسها فتعرض لعقاب أليم من مخدومتها إذا هي سكتت ما تحمله على رأسها من طعام.. استمع إلى يوسف إدريس بصف الطفلة الخادمة وبحلד علاقته بها:

وكان غريباً أن تسأل طفلة صغيرة مثلها إنساناً كبيراً مثلي أن يعدل من وضع ما تحمله. وكان ماتحمله معقداً حقاً.. ففوق رأسها تستقر صينية بطاطس بالفرن. وفوق الصينية حوض واسع من الصاج مفروش بالفطائر المخبوزة. وكان الحوض قد ازترق رغم قبضتها الدقيقة التي استمالت عليه حتى أصبح ما تحمله كله مهدداً بالسقوط.

ولم تفل ذهشتني وأنا أحدق في الطفلة الصغيرة العجيبة، وشرعت

لإنقاذ الحمل. وتلمست سبلاً كثيرة وأنا أسوى الصينية فيميل الحوض. وأعدل من وضع الحوض فتتميل الصينية، ثم أضبطهما معاً فيميل رأسها هي. ولكنني نجحت أخيراً من تثبيت الحمل، وزيادة في الامتنان نصحتها أن تعود إلى الفرن وكان قريباً حيث ترك الصاج وتعود لتأخذه. ولست أدرى ما دار في رأسها فما كنت أرى لها رأساً فقد حجبه الحمل كل ما حدث أنها انتظرت قليلاً لتأكد من قبضتها ثم مضت وهي تغمغم بكلام كثير لم تلتقط آذاني منه إلا كلمة «ستي».

وتعلق عيناً الراوي بالطفلة وهي تعبر الشارع لتتوقف ببرهه وتلتفت إلى مجموعة من الأطفال في مثل سنها يلعبون بالكرة في الشارع.. وتلقي الطفلة عليهم نظرة طويلة ثم تمضي إلى سبيلها ويتبعها الشارع!

وفي هذه «القصة» الجميلة لا توجد حكاية بأي معنى من المعاني.. ولا موقف يتتطور من بداية إلى نهاية.. ولكنها تصور من خلال ضربات سريعة لفرشاة رسام باهر القدرة موقفاً إنسانياً بالغ الروعة والتأثير.. فها نحن بيازاء تلك الطفلة التي قدر لها أن تحرم من طفولتها وتعمل حتى تكسب قوتها.. وهاهي تحاول بكل ما أوتيت من قوة أن تحافظ على مصدر رزقها فلا يسقط منها ما تنوء بحمله على رأسها.. وهاهي تتوقف للحظة حين ترى غيرها من الأطفال يلعبون ويلهون فتمني أن تكون معهم.. طفلة مثلهم لا خادمة مرعوبة من عقاب سيدتها ورغم أنها تتبع في أن لا تسكب على الأرض ما حملته من طعام إلا أنها ترك طفولتها المسكوبة على أرض الطريق مع أقرانها من الأطفال وتمضي.

لحظة مشحونة مكثفة نرى فيها الطفلة المعدبة المحرومة من أبسط حقوقها تعبر فيها نظرتها الطويلة إلى أقرانها من الأطفال وهم يلعبون عن عذاب الدنيا وحرمان الدنيا.. ومعاناة الدنيا..

هنا لا قصة ولا حكاية ولا حدوتة.. وإنما مواجهة مباشرة لحقيقة

الإنسان حين يحرم من أبسط حقوقه .. حين يصل إلى قمة معاناته ..
حين يقدر عليه أن يعيش مصيراً لا يستطيع الفكاك منه ..

وهذا ما قصدته حين قلت إن يوسف إدريس لا يقدم هنا مجرد حكاية مستوحة أو مستفأة من بعض تفاصيل الواقع، وإنما يقدم لوحة «تعادل» هذا الواقع لتصل مباشرة إلى جوهر الحقيقة.

كان مقدراً لهذا الطبيب الشاب يوسف إدريس الذي حمل في كل خلية من خلايا جسده، وكل ذرة من روحه موهبة متفجرة بالصدق والأصالحة أن ينقل منذ رأيته الأولى «أرخص ليالي» القصة العربية إلى عصر الواقعية .. وهي ليست واقعية فجة تنقل مباشرة من الحياة أو تعيد حكاية ما يحدث بها من أقاصيص .. وإنما تحاول أن تتفذ مباشرة إلى المعنى الأشمل والأعمق لوجود الإنسان في هذه الحياة !.

٥ – حادثة شرف (٠)

أصدرت دار الأداب بيروت مجموعة من القصص القصيرة بقلم أديب من ألمع أدباء المدرسة الجديدة بيتنا هو الدكتور يوسف إدريس والمجموعة تحمل عنوان «حادثة شرف» وهي اسم إحدى القصص الواردة بها. أما بقية قصص المجموعة فهي : «محطة»، «شيخوخة بدون جنون»، «طلبية من السماء»، «اليد الكبيرة»، «تحرييد العروسة»، و«سره البائع».

(٠) الدكتور لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦ من ٣٧٦ – ٣٨٢. وقد سبق نشر مقالات الكتاب في جريدة الشعب والجمهورية والأهرام خلال الأعوام ١٩٥٧ – ١٩٥٨ – ١٩٦٠ – ١٩٦١ – ١٩٦٢ – ١٩٦٣.

وقد اطلع كثير من القراء على هذه القصص حين نشرتها جريدة الجمهورية متفرقة، ولكن الناشر الكاتب أحسن صنعاً بنشر هذه القصص مجتمعة، فهذا الجمع يبرز ما بينها من وحدة فنية تعين القارئ والناقد معاً على تقدير أدب يوسف إدريس.

وقد ترددت طويلاً قبل أن أصف الدكتور يوسف إدريس بأنه أديب من ألمع أدباء المدرسة الجديدة، وأوشك قلبي أن يكتب أنه أديب من ألمع أدباء المدرسة «الواقعية» بيتنا. ولكن بعد التأمل في قصص هذه المجموعة استلقت نظري ظواهر معينة في خاماته الأدبية وفي طريقة الرواية جعلتني أرجح الحكم على يوسف إدريس بالواقعية، فالواقعية، حكم يمثل ماهية مذهب مبادئه.

لاحظت أولاً أن أكثر قصص هذه المجموعة تدور حول محور معين هو شخص الراوي، وأن أكثرها مرói بضمير المتكلم. ومعنى هذا أن الكاتب قد جعل من نفسه النقطة التي تلتقي فيها وتخرج منها جميع الخيوط والبؤرة التي تلتقي فيها وتخرج منها جميع الأشعة، كأنه في أكثر قصصه بمثابة العنكبوت الذي يجلس وسط نسيجه أو بمثابة العدسة التي تجمع أشعة الشمس وتوزعها فلكل قصة من قصصه مركز يدور حول كل شيء بما في ذلك قارئه ويتوجه منه كل شيء بما في ذلك قارئه. وهو في هذا الأمر لا يختلف في شيءٍ عن أي قصاص آخر ماهر ومحنك يعرف كيف يعقد الخيوط ويحلوها، فلا بد من كل قصة من هذا المركز وهذا المحور أو هذه البؤرة سمه ما شئت من الأسماء.

والملأوف في الأدب الواقعي أن يكون مركز القصة أو محورها أو بذرتها في أرض محايدة «خارج» نفس الراوي وخارج نفس القارئ، معاً، أي في تجربة موضوعية من تجارب الحياة تجري كلها حول ما نسميه الشخص الثالث وأهمية هذه الموضوعية بالنسبة للأدب الواقعى

هي أنها ضمان للقارئ، أنه لا يرى التجربة التي يحذّه عنها الأديب ولكن يراها كما هي في حقيقتها خارج نفس الأديب وخارج نفسه هو، أي يراها كما هي في الحياة بغض النظر عن أشخاص الناظرين أو شعورهم أو أحکامهم.

ولكنا نلاحظ في قصص يوسف إدريس أن هذا المركز أو المحور أو البؤرة قد انتقل من الخارج، من هذه الأرض المحايدة التي يشارك فيها الجميع ولا يملكها أحد، داخل نفس الرواية.

فهو مثلاً في قصة «محطة» يصور مشهدًا متحركًا في أتوبيس، فيه مشاهدات وموضوعات للمشاهدة ثم جمهور فكره هو بمثابة الجو أو الغلاف لا أكثر ولا أقل. أما المشاهدان فهو إحدهما، بل هرفي الحقيقة المشاهد الأوحد، لأنه لا يشاهد موضوعي المشاهدة وحدهما، الفتى والفتاة، بل يشاهد المشاهد الآخر ويجعل منه في النهاية موضوعاً للمشاهدة. والقصة في حد ذاتها بسيطة. السراوي يجلس في الأتوبيس إلى جوار راكب محافظ على مكارم الأخلاق من ناحية مسرف في الفضول المعيب من ناحية أخرى.

ويركب الأتوبيس فتى من فتيان هذه الأيام بقميص نصف كم ومفتوح رغم أنها في ينابير السلسلة حول ساعده ونوت المحاضرات تحت إبطه. ثم ترکب الأتوبيس فتاة من فتيات هذه الأيام، ناهد بفضل السوتيان وشعرها ذيل حصان، إلى آخر ما هنالك. وتجري القصة في صمت أولاً: تتكلم فيه العيون بلغة الكلام ثم بعد الكلام المعهود: هجوم وصد ثم هجوم واستسلام، تدرك منه أن الاستسلام كان من اللحظة الأولى، أما الباقي فمن قبيل الشكليات، وحين يتزل الفتى في محطة الجامعة لمحاضراته يكون قد اطمأن إلى أن الفتاة قد حفظت نمرة تليفونه حفظاً صحيحاً. وكل هذا ليس فيه ما يلفت النظر لولا وجود هذا

المشاهد الثاني الذي يغري الفتاة بنظراته الجارحة وتجحظ عيناه من فرط الشبق ويتابع في لذة قصوى دون أن يتدخل بالطبع سريان الكهرباء بين الفتى والفتاة، وينصت في اهتمام بالغ إلى حديثهما العسيرة. وبعد أن تنزل الفتاة في المحطة التالية يندد بالزمان النكر وبالجيل الفاسد الذي «انفلت عيشه» وينبه إلى أن «البلد باهظ» ويطالب بتعيين عسكري من بوليس الأداب في كل أوتوكار. والساخنة التي لا تفوت على أحد، في هذا الموقف هي أن هذا المشاهد الفاضل المحترم هو بمثابة كل مشاهد منافق يبحث بحثاً عن «السينما الزرقاء» كما يسمونها ويتردد على أمثالها من مواطن الفجور ثم يندد بالرذيلة، وهو في حقيقة أمره يتلمظ لمرآها.

وبعد أن ننتهي من قراءة هذه القصة نعرف أن يوسف إدريس قد اتخذ من شخصية هذا المنافق الغيور على الفضيلة وسبلة لوصف قطاع من قطاعات المجتمع الذي نعيش فيه، وهو قطاع موجود في كل مجتمع بدرجات متفاوتة. فالجمهور المنصرف عن الفتى والفتاة بمثابة نصف الكورس الثاني هكذا موكب الحياة في أوتوكار يوسف إدريس.

فهذا المشاهد إذن ليس مشاهداً على الإطلاق لأنّه نفسه مشاهد، مشاهد عن كتب يشاهده الرواية في دقة بين ما يشاهده في موكب الحياة. وهذا المشاهد في حقيقته ليس إلا شخصية من شخصيات القصة. والمشاهد الحقيقي في كل هذا هو الرواية، أو هو يوسف إدريس.

والمفروض طبعاً في كل فن وفي كل أدب أن الرواية هو المشاهد وأن المشاهد هو الرواية، ولكن في الفن الواقعى وفي الأدب الواقعى يقع هذا المشاهد الرواى وراء ستار فلا تراه ولا تسمعه لأنّه لا يتكلّم في الظاهر وفي الواقع إلا بأفواه أشخاصه، ولا يرى شيئاً إلا بعيونهم. أما الرواية يوسف إدريس فلا يستر وراء ستار، بل يجلس على المسرح بشخصه يدير كل حوار ويصف كل وصف ويحلل كل تحليل بضمير

المنكلم ، ولا يفتأ يذكرك بأنه موجود ، وبيان كل ما تراه وتسمعه صحيح على مسؤوليته .

ولا أقول أن يوسف إدريس إذ يجعل من نفسه مركز القصة وحابك خيوطها قد أتى شيئاً جديداً في فن القصة . فما أكثر القصص الذي يظهر فيه الراوي ويتحدث إليك بنفسه عن شخص ثالث غائب عن نفسه في مواضع كثيرة ولسان حاله قائل شيئاً مما قاله يوليوس قيصر «أتيت ورأيت وكبّت» . وأوضاع مثل على هذا النوع من الأدب الذي يكتب بضمير المتكلم أدب الاعتراف ، وأدب اليوميات ، وأدب المذكرات . . ولكن المدرسة الواقعية قلماً تتحوّل هذا النحو من الرواية لأن دخول الراوي بشخصه كطرف في القصة وفي التجربة الفنية بوجه عام خليق بأن يجعلنا نرى التجربة من خلال عينيه ، ونحكم على الأشياء من خلال حكمه ، ونشر بالأشياء تبعاً لشعوره . وهذا من شأنه أن يكشف عن موضوعية التجربة وأن يجعلها إلى اختبار ذاتي قد يكون رائعاً وصادقاً ولكن بالنسبة لصاحبه . فقارئه اعترافات جان جاك روسو مثلاً يمتلك ، بالنشوة لكل ما يجده في روسو من عواطف رائعة صاحبة وأفكار رائعة جديدة ولكن رغم هذه المشاركة يعرف أن اختبار روسو اختبار ذاتي في جوهره ، صادق في ذاتيته ، ولكن رغم ذلك ذاتي ، وهو يعرف أنه ما كل الناس يحسون هذا الإحساس المرهف أو يتخيّلون هذا الخيال الجميل أو يلهمون هذه الأفكار البارعة .

ومع أن يوسف إدريس يؤثر أن يجعل من نفسه مركز قصصه ومحورها وبؤرتها فهو رغم كل ذلك كاتب موضوعي وليس كاتباً ذاتياً ، ومع أن هذه الطريقة في الرواية خلقة بأن تجعلنا نرى تجاربه الفنية والحيوية من خلال عينيه أو تتعرض دائماً لهذا الخطر الذي هو عدو كل فن واقعي ، فإن يوسف إدريس كاتب واقعي بالمعنى الدقيق وبالمعنى

السامي كذلك، وأية واقعية هي موضوعيته.

فكيف استطاع يوسف إدريس إذن أن ينجو من الذاتية رغم دأبه على جعل نفسه مركز القصة ومحورها وبذورتها وهي أول خطوة نحو الأدب الرومانسي؟

هو قد فعل ذلك بملكة غريبة فيه يمكن أن تسمى ملكرة التنويم المفناطيسي وليس هذه الملكة قاصرة على يوسف إدريس وحده، فهي ملكة متوفرة في كل من ينشئون الأدب الذاتي العظيم. فالأديب الذاتي العظيم مثل روسو عظيم لأنه وهب هذه الملكة في سخاء عظيم. فلو لا أن الأديب الذاتي العظيم ينوم قارئه تنويمًا مفناطيسيًا قبل أن يسبح به في بحار الخيال ويختار به عواصف العاطفة العاتية لما استطاع أن يسيطر عليه ويقنعه بصدق ما يعرضه عليه من اختبار صدقه الفني على أقل تقدير ويجعله يعيش في تجربته الذاتية الممحض وكأنه يعيش في الحقيقة.

ولكن سبل يوسف إدريس سبل مختلف كل الاختلاف، بل هو السبيل المضاد على خط مستقيم. فهو لم يؤت القدرة على تنويم قارئه تنويمًا مفناطيسيًا، ولأنه ينوم نفسه تنويمًا مفناطيسيًا زراه يتتحول من مجرد راوٍ أو سارد إلى «شخصية» من شخصيات قصصه، شخصية موضوعية لا ذاتية فيها، ورغم أنه لا يختفي وراء ستاره بل يظهر على المسرح بشخصه، ويختالط أشخاص روايته وبكالمهم ويتفاعل معهم، فهو يصبح واحداً منهم، وإذا بنا ننسى أنه الراوي وتحسبه الشخص الثالث نفسه، ورغم أنه يجعل من نفسه مركز قصصه ومحوره وبذورته فإننا لا نحس بأننا نرى الحياة من خلال عينيه ونستعراضها من خلال ذاته لكتنا نصدقه تصديقاً تاماً. ونحن لا نصدّق كل هذا التصديق، لأنه سلباً الوعي بالاستهواه يجعلنا نبتلع الجمل وننسير على العجل ونأكل النار ونفعل ما يأمرنا به صاحب الجلاجل، وهذا هو التزيف الأصغر، بل نصدقه لأننا

نعتقد أنه يرى الحياة بعيوننا نحن ويستعرضها من خلال ذواتنا نحن، وهذه هي الموضوعية الكبرى، ولكنها في الوقت نفسه موضوعية، من نوع جديد هو التزيف الأكبر الذي سأفصله فيما بعد حين أنكلم عن قصتيه «حادثة شرف» و«سره الباتم».

٦ – آخر الدنيا وجسم الدنيا^(٤)

إذا كنت فلسفياً أو مفكراً فليس معنى هذا أنك تستطيع أيضاً أن تكون فناناً إذا حاولت. لأن الفنان يولد ولا يصنع. وهذه هي المشكلة، مشكلة الفنان الذي لا يمارس العمل الفني فيصرف بطاقته الفنية إلى حياته وحياة من حوله يصنعها ويعيد صنعها من جديد إلى أن تتعطم بين يديه، لأن الفنان لا بد أن يصنع.

ولكنها أيضاً مشكلة غير الفنان الذي يحاول أن يمارس الفن، فهو قد يوهم نفسه ويوهم غيره بأنه يستطيع أن يضع ما يفيد الناس ويفيد الحياة، ولكنه في الحقيقة عاجز عن الخلق، وقد تكون عنده من الآراء والأفكار ما تساوي نقلها ذهباً ولكنها في الواقع لا تساوي شيئاً لأنها طاقات تبذل في غير موضعها. وهذه مأساة الكثيرين من يحاولون العمل الفني، فقد كان يمكن أن يفيدوا في مجالات أخرى تؤهلهم مواهبه لها، فيصبحوا فلاسفة أو علماء اجتماع أو غير ذلك. لأن الموهبة ليست مطلقة، فقد يكون الإنسان، في عقريته ابنتين وفي شجاعته جاجارين فيبلغ الفضاء ويصل إلى آخر الدنيا، ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يصل إلى «جسم الدنيا» وهذا ما يفعله الفنان.

(٤) الدكتور رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٦٢، ص ١١٧ – ١٢٨.

إنه يزودنا بالمعرفة، ولكنها معرفة تختلف عن المعرفة المألوفة التي اعتدناها لا من ناحية الكم ولكن من ناحية النوع..

إنها معرفة مركبة. معرفة بجسم الدنيا بأكمله. كما يقول: «أرسطو» العصر الحديث النافذ «جون كرو واستوم». فالفنان لا يزودنا بفكرة ولا بعطلة ولا برأي وإنما بصورة. وهذه الصورة ليست صورة للحياة كما هي. وليس صورة للحياة كما يراها الفنان بعينيه اللتين يرى بهما الأشياء كل يوم إنها صورة معيبة لا تستطيع أن تصعمها إلا بلورة الفن السحرية فإذا لم تمتلك هذه البلورات السحرية، إذا لم يكن عندك العقل الخالق، باختصار إذا لم تكن فناناً فلا داعي للمحاولة. الأفضل أن تصرف إلى أشياء أخرى.

هذه الخواطر أثارها في نفسي كتاب يوسف إدريس الأخير.. «آخر الدنيا» وهو مجموعة قصص قصيرة وجدت في قراءتها متعة وراحة ولكن الأهم من هذا أنها أكدت لي ماني بأن روح الفن أقوى بكثير من الواقعية الجديدة والالتزام والمضمون وغير ذلك من الصيغات التي انطلقت تهدى كيان الأدب عندنا.

إن أقصر الطرق هو الطريق المباشر هذه نظرية هندسية ثابتة على ما أظن.

ولكن في الفن عكس النظرية هو الصحيح. فالطريق المباشر هو طريق التعبير في النقل. والخلق الفني عملية تركيب لا عملية نقل. ولذلك فطريقه هو الطريق غير المباشر.

إن من أميز ملامح الصورة الفنية التي تصعمها البلورات السحرية أنها لا تحتوي على شيء من ملامح الفنان نفسه فهي ليست مرآة له. ولذلك فأن تخرج من آخر الدنيا وأنت تجهل أشياء كثيرة، تجهل إذا كان يوسف إدريس يعطف على القراء أو يحقد على الأغنياء، وتتجاهل أيضاً

آراءه الاجتماعية، ومقاييسه الخلقية. وباختصار أنت لا تعرف عنه سوى شيئاً واحداً وهو أنه فنان.

اذكر أني وأنا طالب بالجامعة أخذت مرة كل مؤلفات تشيكوف وكل مؤلفات د. هـ. لورنس وذهبت إلى المصيف، وقرأتها. ومن يومها لم أقرأ للورنس ولكن أعددت قراءة تشيكوف مرات وما زلت أقرأه كلما سمع الوقت. ففي المصيف تعرفت إلى لورنس الرجل من كتاباته، وهو رجل واحد. ولكن لم أتعرف إلى تشيكوف الرجل، عرفت فقط تشيكوف الفنان، وهو ليس رجلاً واحداً ولا مائة رجل، إنه عالم فنية لا نهاية لها، كل منها قائم بذاته.

وهكذا في «آخر الدنيا» كل قصة عالم بأكمله، مستقل عن صاحبه. ولذلك فأنت لا تسمع نفس الصوت ينكرر من قصة إلى أخرى وأنت لا ترى نفس الإصبع تشير إلى صاحبها، وكان هذه الفصص لا صاحب لها. فكما يقول الشاعر كيتس «الشاعر الأصيل هو الذي لا يفرض شخصيته عليك، لسبب بسيط وهو أنه لا شخصية له». فشخصية الفنان ليست في كونه صاحب فكرة بل في قدرته على أن ينوب في كل ما يخلق، حتى ولو كان شجرة صغيرة على شاطئ النيل.

في قصة «آخر الدنيا» يصور يوسف إدريس طفلًا مجرته أمه وأباه دائم السفر والتنقل. والطفل يقيم مع أهل أبيه في قرية وهو دائم الانتظار لزيارات أبيه النادرة. دائم التعطش للحب والعطف.. . ويعطيه أبوه يوماً قطعة نقود فضية صغيرة يحتفظ بها الطفل في حرص واعتزاز فهي تمثل في نظره كل الحب وكل الدنيا. حتى أن مجرد ملمسها كان يبعد الثقة إلى نفسه ويعينه على كثير من المشكلات وفي يوم من الأيام يتلمس قطعة النقود فلا يجدتها. ويجزع كما يجزع الإنسان عندما يفقد كل ما يربطه بالحياة. وتمر الأيام ثم يذكر فجأة أنه ربما فقدها عندما ذهب ليقطف

البين الشوكي من على جسر السكة الحديد..

لقد فعل ذلك مرة واحدة، وعلى الرغم من تحذيرات أبيه خوفاً من أن يدهمه القطار. ويقرر أن يذهب للبحث عن قطعة النقود حيث اقتطع التين لا بأس.. فما زال على موعد القطار ساعة بأكملها. ويسير بحذاء الجسر من أوله إلى أن يجد البقعة التي سرق فيها التين.. ويجدوها هناك.. على الأرض.. نفس قطعة النقود يبريقها الذي يخطف قلبه.. وأحسن بفرحة حلوة طاغية لا يعرف إزاءها كيف يتصرف.. وشدد عليها قبضته فقد خاف أن تساهيه كأبيه وتذهب ويفتش ولا يجدها، خاف إلى درجة كاد يعتصر نفسه فيها وي بكى.. إلى درجة أصبح حلمه كله أن يستمر في هذه اللحظة إلى الأبد.. واستمر.. فقد أتى القطار.

إننا في هذه القصة لا نسمع صوت الفنان أو نرى وجهه مرة واحدة فهو يرسم الصورة في موضوعية بحثة. ونفس هذه الموضوعية قد أضافها الكاتب على الطفل نفسه، فهو لا يجعله يعبر تعبيراً مباشراً عن آلامه وأحزانه، بل يجعلنا ندرك كل شيء من خلال علاقاته مع قطعة النقود الفضية الصغيرة.. المعادل الموضوعي أو الطريق غير المباشر الذي استخدمه الكاتب ليصل لا إلى «آخر الدنيا» بل إلى جسم الدنيا نفسه.

وكما أن كل قصة من قصص المجموعة مستقلة عن صاحبها، فهي كذلك مستقلة عن كل شيء خارجها، لذلك لا يمكن أن نقول إن معناها كذا أو كذا.

على أن هذا لا ينفي وجود المعنى بها، بل يؤكد، ولكنه معنى داخلي كاملاً في القصة نفسها من بدايتها إلى نهايتها، لا يمكن أن تستخلصه منها.

فالعمل الفني يتميز على غيره بأنه لا يمكن أن ينفصل عنه شيء كما لا يمكن أن يضاف إليه شيء، وعدم قابلية العمل الفني للزيادة

والقصان يتضمن أمراً هاماً، وهو أن العمل الفني وحدة عضوية، أي أن كل جزء فيه مهما كان ضيئلاً ضروري، لأن له وظيفة يؤديها بارتباطه وتضامنه الحتمي بين أجزاء العمل الفني الذي يجعله (كلا) لا يقبل التجزئة، ولذلك فمعناه في كونه هذا (الكل).

في قصة من قصص المجموعة بعنوان «لعبة البيت» يصور الكاتب طفلًا اسمه سامح يذهب إلى بنت الجيران وهي طفلة مثله إسمها فاتن يطلب من أمها أن تسمح لها باللعب معه، وتوافق الأم على شرط إلا يتأخرَا معاً. وتفتهر فاتن وقد علقت في يدها سبأاً مثل الأسبطة التي يساع فيها حب الفريز غير أنه مصنوع من البوص. وسار سامح وهو فرح في اتجاه السلم وتبعته فاتن ودخلتا شقته. وفي الحجرة الداخلية ذات السرير الحديدي القديم والدولاب والمكتبة قال سامح وهو يشير إلى ما تحت السرير: أهو ده بيتنا يا الله بقى نعمل بيت.. ورفع دائرة السرير الأبيض ودخل تحت السرير ودخلت فاتن وراءه.. وجر سامح صندوق الشاي القديم الذي يحتوي كل ممتلكاته وأخذ يستخرج محتوياته وفوج فاتن عليها. وجلست فاتن على الأرض وتركت. وأخذت تخرج من سبأها لعبها وهي الأخرى وتفرجها عليها. وانتابت سامح الحماسة فقام وأخذ ثلاثة ألواح خشبية كانت ساقطة من الملة القديمة ومضى يضعها على حدهما ويقسم بها ما تحت السرير إلى أقسام وهو يقول:

— دي أووضة السفرة.. ودي أووضة النوم.. وده المطبخ..

وبدأت فاتن تنقل أشياءها إلى المطبخ.. ووضعت الترابيزه في ركن ووضعت فوقها الوابور.. ثم وضعت الحلة فوقه وقالت:

— إحنا تأخرنا قوي — نطبخ إيه النهار ده؟

— نطبخ رز.. يا الله نطبخ رز.

وما لبث سامح أن غادر تحت السرير وجرى إلى المطبخ.. وعاد

بعض حبات من الأرض ووضعها في الحلة.. وقالت فاتن وهي تنهَّد:

- إنت تروح الشغل وأنا أطبخ ..

- أروح الشغل إزاي؟

— مش إنت تروح الشغل وأنا أطبخ؟

— إيه.. أنتي عايزة تلعبى لوحدى.. يا نطيخ سوا.. سوا..

يا بلاش. فقالت فاتن:

— لا يا سيدى .. هي الرجاله تطبع .. انت تروح الشغل، وأنا
اطبع .. يا كده يا بلاش ..

فقال سامح :

- دی بواحة منك دي .. عايزه تطبخي لوحدهك وتفولبلي روح
الشغل .. والله مانا رايح .. واحتقن وجه فاتن غضباً وقالت:

طب هه.

وأنزلت الحلة من فوق الوابور ووضعتها في السبت.

وانتهى الأمر بخناقة حادة غادرت فاتن الشقة على أثرها.

واغناط سامح كثيراً وهو يراقبها تبتعد عنه.. وتنسى لو يلحقها قبل ان تغادر الشقة ويضر بها.

وبدا سامح يحاول أن يلعب لعبة البيت وحده.. فراح يقيم
الحواجز الخشبية التي هدمتها الخناقة.. ويكلم نفسه بصوت عال وكأنه
يريد أن يقسم نفسه إلى قسمين أو شخصين يلعبان معاً.. أحدهما يتكلم
والآخر يسمع.. ومفضي يقول: ودي أوضة السفرة وده المطبخ نطبع إيه
النهار ده؟

وأجاب عن نفسه: رز.

ولكن غير رأيه بسرعة وقال: لا – فاصوليا.

وفكراً أن يذهب ويسرق فاصلوا من المطبخ ولكن لم يجد لديه
حماسة كافية لتنفيذ الفكرة.. لقد بدأ يتبع أنه يلعب وحده فعلًا.. وبدا
كل شيء ماسحاً وقيحاً إلى درجة أنه لم يعد يصدق أن ما تحت السرير
بيت كما كان منذ دقائق مضت.

وترى الحجرة متضايقاً وظل يدور في الصالة.. وفجأة أحس أنه
ضاق بيته كل وأنه يريد الخروج منه والذهاب إلى أي مكان..

هكذا وجد نفسه واقفاً في الطرفة خارج باب الشقة وحده.. أنه
تناديه وهو يكذب عليها ويقول إنه ذاهب ليلعب مع الأولاد في الحارة..

وفي الطرفة بدأ سامح يفكر.. لا بد أن فاتن قد ذهب إلى أمها
باكية.. ولا بد أن أمها أغلقت الباب عليها ولن تسمع لها أبداً باللعبة
معه مرة أخرى. إن أخوف ما أخافه لا بد قد حدث.. ياله من غبي
سخيف.. لماذا أغضبتها؟ لماذا لم يقل لها.. أنا رايح الشغل أمه..
ويصل إلى باب الحجرة مثلاً ثم يعود ويقول لها.. أنا رجعت من الشغل
أمه.. لماذا عاندتها؟ وماذا يصنع الأن؟..

وهو يهبط درجات السلالم تائهاً.. محتاباً متردداً بين أن يهبط ويحاول
أن يهبط ويحاول أن يجر طفلاً من أولاد الحارة يلعب معه.. فهو لا يريد
إلا أن يلعب مع فاتن لعبة البيت بالذات وفاتن ذهب إلى أمها ولن تعود
أبداً، أو أن يصعد ويدعى لأمه أنه سخن ومریض.

وعند آخر بسطة من السلالم، توقف حزيناً حائراً.. وأخرج رأسه من
دارابزين السلالم وتركه يتذلّى في يأس من حديد الدارابزين ومضى يجلس
على الأرض ويفرد ساقيه بلا أي اهتمام.

ولم يصدق عينيه أول الأمر ولكنه كان حقيقة هناك على آخر درجة
في السلالم.. سبت فاتن الصغير نائم على جنبه والحلة الألومنيوم ساقطة
منه.. وهبط السلالم الباقية قفزًا.. وتدرج وعاد يقفز.. وعلى آخر

درجة وجد فاتن هناك.. هي بعيونها جالة ورأسها بين يديها.. وكانت تبكي ودموعها تسيل وسبتها الصغير راقد بجوارها.. وأحاطتها سامح بذراعيه واحتضنها وراح يطبطب عليها بيده الصغيرتين ويقبلها في وجهها وشعرها ويقول لها وهو فرحان.. معلش.. معلش.. وجذبها برفق ليهضها.. ونهضت معه بغير حماسه ودموعها لا تزال تساقط.. دموع حقيقة.. وأعاد الحلة إلى السبت وعلقه في يدها ومضى يصعد بها إلى السلم وذراعه حولها وهي مستكينة إليه.. لا تزال تندم، وجسدها يتفضل، ولكنها لا تقاوم ولا تتوقف عن الصعود..

إن معنى هذه القصة لا يمكن تحديده. فإذا قلنا أن الكاتب يرمز إلى طبيعة الرجل وطبيعة المرأة أو إلى حاجة كل منهما للآخر فيمكنا أن نقول نفس الشيء عن مئات القصص الأخرى، وهي مع ذلك تختلف عن قصة يوسف إدريس..

فالعمل الفني له قيمة ذاتية محددة ولذلك فنحن ندرك معناه فقط بإدراكنا للعمل في ذاته، وذلك على عكس العمل غير الفني الذي لا معنى له في ذاته بل فيما يدل عليه. فلا يمكن أن نجد معنى لسيمفونية بيتهوفن التاسعة مثلاً خارج السيمفونية نفسها، ولا يمكن أن نقرأ كتاباً في تاريخ أوروبا لذاته، وإنما للحصول على معلومات عن تاريخ أوروبا.

إن العمل الفني، لكونه وحدة تخيلية، عالم كائن بذاته. أما العمل غير الفني فلكونه وحدة منطقية فقيمة نسبية. لأنه دائماً مرتبط بما هو خارج عنه.

وقد يعني هذا أن الفن غاية وغير الفن وسيلة، وهذه حقيقة ولكنها ليست الحقيقة كلها. فالفن دائماً غاية، وهو أيضاً وسيلة، ولكن إلى المعرفة الكاملة التي تختلف أساساً عن أن «واحد زائد واحد يساوي

اثنين» أي عن المعرفة النسبية. وهذه المعرفة الكاملة بجسم الدنيا هي الأصل في وجود الفن.

٧ - من البطل . . إلى الإنسان^(٤)

تعتمد يوسف إدريس في مجموعته القصصية الجديدة شيئاً ثالثاً على الأقل: هذا العنوان الغريب «لغة الآي آي»، ثم وضع تاريخ كتابة كل قصة في نهايتها. أما العنوان فلنؤجل الحديث عنه قليلاً، وأما تواريخ القصص فلنستجب لدعوة الكاتب الضمنية ولتأمل ماذا تبيّنه.

سواء بدأت بأقدم هذه القصص «الورقة عشرة» التي كتبت في يناير ١٩٥٧ متقدماً مع الكاتب في الزمان أم اختارت مثلـي الطريق العكـس بادئاً بأحدثها «الأورطي» (مايو ١٩٦٥) فأنت لا شك مدرك السر في حرص الكاتب على تسجيل هذه التـاريـخـ، على خلاف عادته في مجموعاته السابقة. إن يوسف إدريس يدرك في وضـوحـ أن ثـمةـ تـغـيـراـ أساسـياـ يـجـريـ في أدـبـهـ، ويرـيدـ أن يـسـاعـدـكـ عـلـىـ إـدـراكـ هـذـاـ التـطـوـرـ أوـ التـفـيـرـ.ـ وـعـنـدـمـاـ تـقـرـأـ المـجمـوعـةـ منـ هـذـهـ الـوـجـهــ فـإـنـهاـ تـكـتـبـ لـدـيـكـ قـيـمـةـ جـديـدـةـ زـائـدـةـ عـلـىـ الـقـيـمـةـ الـفـنـيـةـ لـكـلـ قـصـصـهاـ:ـ إـنـهـاـ تـصـوـرـ قـصـةـ الـكـاتـبـ نـفـسـهـ،ـ قـصـةـ فـنـهـ،ـ فـلـيـسـ فـيـ حـيـةـ الـكـاتـبــ آـيـ كـاتـبــ شـيـءـ يـسـتـحـقـ الـإـهـتـمـامـ حـقـاـ إـلـاـ فـنـهـ.ـ وـقـصـةـ الـفـنــ هـيـ قـصـةـ الـأـعـمـاقــ الـتـيـ تـغـذـيـ فـنـ الـقـصـةـ وـتـدـفـعـ كـالـنبـاتـ الـخـضـرـاءـ إـلـىـ ضـوءـ الـشـمـسـ.

والـتـارـيخـ الـحـقـيقـيـ لـيـوسـفـ إـدـرـيسـ كـاتـبـاـ لـلـقـصـةـ الـقـصـيـرـةـ يـدـأـ سـنةـ ١٩٥٣ـ لـعـلـ بـعـضـ الـبـداـيـاتـ سـبـقـتـ ذـلـكـ وـلـكـهـ فـيـ هـذـهـ السـنـةـ بـالـذـاتـ أـخـذـ

(٤) الدكتور شكري عياد، تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧. سيق نشرها في جريدة الجمهورية ١٤/١٠/١٩٦٥.

يكتب كتابة متصلة ذات طابع وأسلوب. كان في أواسط العقد الثالث من عمره وكان يكتب كتاب تام النضج، وكانت قصصه تبهر لا بجدلة الرؤيا فيها فحسب، بل بأنها كتبت فيما يندو بلا أقل عناء، وكان كتابتها نشأة بين أسرة عجيبة من كتاب القصة القصيرة وتعلم منهم كيف يقص في نفس الوقت الذي تعلم فيه نطق الحروف. والحقيقة أن يوسف إدريس كان يبذل جهداً شديداً في كتابة قصصه، وكان يفكر تفكيراً عميقاً لا في الهيكل العام للقصة فحسب، بل في الجملة والكلمة، ولكنه عرف شيئاً لا يعرفهما الكاتب عادة إلا بعد كثير من التجارب المرة: أن يصر على أداء رؤياه الخاصة إلى القارئ فلا يسمع للأصوات الداخلية بتشوشها أثناء عملية الكتابة، وأن يجعل الألفاظ هي المرحلة النهائية في عملية الأداء، هي الرموز الدقيقة التي منها يعيّد القارئ تركيب الرسالة.

ولعلك لو سألت يوسف إدريس في تلك الأيام ماذا يريد أن يقول للناس، لاجبارك في أغلبظن: إنما أريد أن أضع أمامهم صورة حياتهم. وكان في حياة الناس، وخصوصاً الطبقات الشعبية، شقاء كثير، وكان شقاوهم يعالج أحياناً بأسلوب التعليم، وأحياناً بأسلوب الفضح، ولكن يوسف إدريس اختار أسلوب التصوير، ولعل وقوفه في المسرحة واحتكاكه بالمرضى علمه أن يسيطر على حساسيته فجاءت صوره موضوعية لم تهوشها الانفعالات ولعل أيديولوجية متفائلة مسيطرة عليه آنذاك كانت تجعله لا يرى في شقاء الطبقات الشعبية إلا مقدمة للخلاص، فخللت صوره من الألوان القاتمة حتى حين عالج موضوعات قائمة كما في: «العنكبوت الأحمر» أو «شقلاته» أو «المرجيبة».

تلك أيام «أرخص ليالي»، ولا تغدو الدقة إذا وصفناها بأنها المرحلة الواقعية في أدب يوسف إدريس. وقد كان كثير من إنتاجه فيما بعد استمراً لهذه المرحلة الأولى، استمراراً متفاوت القيمة، لأن الكاتب في

هذه الآئمه كان يتغير، كانت رؤيه تتغير، وكان يبحث – تبعاً لذلك – عن قالب آخر وأسلوب آخر.

ولعل يوسف إدريس قد تأثر تأثيراً غير قليل بدعوة الأدب الهداف، ولكن طبيعة الفنان الأصيل منه لم تكن لتطاوعه على تحويل فنه القصصي إلى تمارين هندسية لإثبات مطلوب معين، إنما التغيير الأساس الذي حدث له في هذه الفترة هو أنه تحول – إلى درجة كبيرة – من كاتب واقعي إلى كاتب ملحمي وقد يكون لهذه الكلمة الأخيرة وقع غريب نوعاً في هذا المقام فلا يأس من الشرح: إن الرؤيا الملحمية تقوم على الإيمان بوجود الأبطال – أبطال لا يتسلل إليهم شيء من الضعف الإنساني إلا بالقدر الذي يتغلبون عليه في بسر ليظهر مبلغ قوتهم، وليس الأبطال في الملحم أفراد ولكن البطولة فكرة تتغلغل في العمل الملحمي كله، فتحن لتنا أمام بطل أو أبطال معدودين بل أمام عالم من الأبطال، منهم الأبطال الصغار ومنهم الأبطال الكبار ولكنهم جميعاً يأخذون من هذه البطولة بنصيب، ولذلك فإن ظهور الأعمال الملحمية يرتبط بفترات من تعاظم الوعي الجماعي وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على تحقيق أعمال خارقة. وقد التقى يوسف إدريس هذا الشعور بعد ثورة يولية ١٩٥٢ وبعد العدوان الثلاثي سنة ١٩٥٦ على وجه الخصوص. وظهرت الرؤيا الملحمية في أعماله التي بدأت تميل إلى شيء من الطول، ومنها ما لمس موضوع الثورة وحرب السويس من قرب مثل «قصة الحب» و«الجرح» ومنها ما كان موضوعه بعيداً كل البعد عن الثورة وال الحرب، ولكنه ملحمي رغم ذلك لأنه يعبر عن رؤيا مصرية للبطولة قوامها قوة احتلال خارقة وإصرار عنيد وذكاء ل Maher وطيبة أصيلة برغم كل ما أصابها من أفاعيل الزمن. وإلى هذه المجموعة تنتهي رواية «الحرام» كما تنتهي قصص مثل «الغريب» و«المحفظة» و«أبو الهول». وإلى المرحلة نفسها

تسمى أيضاً أول محاولة مسرحية ليوسف إدريس «اللحظة الحرجية».

وكما تظهر الرؤيا الملحمية في هذه الأعمال فإن الأسلوب الملحمي يتسلل إليها ويُكاد يغلب باندفاعه وتدفقه على البساطة الواقعية الأولى. وكثير من أعمال يوسف إدريس في هذه الفترة يمكننا أن ننظر إليه على أنه شذرات من ملحمة ضخمة: ملحمة الشعب المصري في مقاساته وانتصاره. والعمل الرائع الذي لم يكتبه يوسف إدريس في هذه الفترة (ولعله كان يصبح في ميزان الزمن أرجح من كل أعماله التي كتبها فعلاً) هو هذه الملحمة الضخمة التي تستطيع بامتداد أبعادها أن تعبّر عن رؤياه الجديدة.

وهذا يوسف إدريس مقبلاً على تحول جديد، والظاهر أنه أكثر وعيًا بتحوله في هذه المرة بدليل هذه التواريخ التي يذيل بها قصصه، وسيسترجع نظرك أن هناك قصة واحدة عليها تاريخ ١٩٥٧ وهي قصة «الورقة عشرة»، وقد تسامل كما تساءلت أنا، لماذا أسقط الكاتب هذه القصة من مجموعاتها السابقة ووضعها في هذه المجموعة، فالواقع أنها من أضعف القصص التي كتبها يوسف إدريس وقد كان في استطاعته أن يقرر تركها للنسيان، أو أن يثبت على هذا القرار، وبيدي لا يهد عمرو، وقد لا يكون إثباتها الآن محض أناانية أو غرور منه، بل حرصاً على أن يقدم لنا في هذه المجموعة نماذج من أساليبه كلها، وكأنه نظم معرضًا صغيراً ليعرف أنفاس الجمهور.

وتشبه «الورقة عشرة» ولا تفضلها كثيراً «معاهدة سيناء»: قصة المكنة الروسية التي تعطلت فجيء لها بقطعة غيار أمريكية، ولكن الخبرين الروسي والأمريكي اختلفا على من يقوم بتركيبها ففي المصنع معطلًا، إلى أن كان ذات صباح ففوجيء الجميع بالمكنة تدور، ومن ورائها «النس» أو محيي الدين، الذي «رغم تزويقه من الشغل إلا أنه

دائماً حلال المشاكل، عمل مع ماشا فالنقط منه الصنعة وعمل مع الألمان فتعلم الميكانيكا، ورغم هذا فيروبيك كان يفك الخط ولكن كان يقرأ الصحف بمهارة، والشيء الذي قد تدهش له أن هذه القصة تحمل تاريخ ديسمبر ١٩٦٢، ولكن دهشتكم تزداد حين نلاحظ أن هذا التاريخ يميز ثلاث قصص أخرى من قصص هذه المجموعة، متفاوتة الأسلوب والقيمة، وكان الكاتب كان يجرب ويجرِّب، لعله يهتدي إلى أسلوب جديد. فمن الواضح أن رؤياه قد تغيرت، أو أنها أخذة في التغيير، وأن الأسلوب الملحمي لم يعد صالحًا للتعبير عنها، بجرب الكاتب هذا الأسلوب (كانما ليتأكد) ثم يعود إلى تجربة الأسلوب الواقعي. في «الزوار» ومع أنه يكتب هنا قصة جيدة، فإنه لا يستريح، ويجرِّب أسلوب المتنولوج الداخلي في «حالة تلبيس» ثم الأسلوب نفسه، بجراة أكبر، في قصة «ذى الصوت النحيل». ويبدو أنه قد بدأ يستقر على هذا الأسلوب فهو يستعمله بعد ذلك بتفوق كبير في «هذه المرة» (صيف ١٩٦٤) – تصوير ميكروسكوني لخواطر زوج مسجون أثناء زيارة زوجته الجميلة – وفي «لأن القيامة لا تقوم» (مارس ١٩٦٥) وهي خواطر طفل يتفتح وعيه على مأساة الفقر والجنس في حياة أمه الارملة وهو بناء مع إخوته الصغار تحت سرير الخطيبة (صورة واقعية إلا أن الرمز فيها لا يخفى).

إن الأزمة الداخلية للإنسان – أكثر من انتصاراته – هي التي تشغل يوسف إدريس في أعماله الأخيرة وقصة العنوان «لغة الأبي آبي» هي تعبير عن اصطدام الرؤيا الملحمية برواية الأزمة، أو لنقل بالرؤيا الحديثة، لأن الأدب الحديث والفن الحديث بعامة تسيطر عليهما هذه الرؤيا نفسها، وهي العامل الرئيس فيما تقرؤه أو تقرأ عنه من تجريب دائم في التكينيک. ولعل اختيار العنوان الغريب لهذه القصة، وكذلك الأسلوب الصوتية التي تتخلل مواضعها، هما نوع من المسابقة بهذا التكينيک الحديث،

ولكنها مسيرة تبدو غريبة، لأن القصة (هذه المرة بغير تاريخ) لا تزال تتمسك بالأسلوب الملحمي في جملها المتداقة الطويلة، وفي قربها – لا تزال – من الواقع المعقول، وفي عظمة بطيئها: فهـي الطفل العـقـري، وـمـحـمـودـ الـحـدـيـديـ، اـبـنـ الصـرـافـ الـذـيـ أـصـبـعـ عـالـمـاـ فيـ الـكـيـمـيـاءـ وـرـئـيـسـ مـجـلـسـ إـدـارـةـ لـإـحدـىـ الـمـؤـسـسـاتـ الـكـبـرـىـ، وـفـيـ عـذـابـ هـذـيـنـ الـبـطـلـيـنـ أـيـضـاـ، فـهـيـ بـالـسـرـطـانـ الـذـيـ نـشـأـ عـنـ إـصـابـتـهـ بـالـبـلـهـارـسـياـ وـسـوـءـ عـلـاجـهـ، وـمـحـمـودـ بـاـنـشـغـالـهـ بـنـفـسـهـ عـنـ النـاسـ جـمـيعـاـ، إـنـشـفـالـاـ جـعـلـهـ يـحـسـ أـنـ أـشـبـهـ بـمـيـتـ، بلـ أـقـرـبـ إـلـىـ الـمـوـتـ مـنـ فـهـيـ صـدـيقـهـ الـقـدـيمـ، وـلـكـنـ هـذـاـ الـعـذـابـ بـالـذـاتـ هـوـ مـاـ يـعـجـزـ الـأـسـلـوـبـ الـمـلـحـمـيـ عـنـ عـلـاجـهـ وـخـصـوصـاـ فـيـ إـطـارـ قـصـيـرـةـ قـصـيـرـةـ، وـلـهـذـاـ تـبـدوـ لـنـاـ تـصـرـفـاتـ مـحـمـودـ الـحـدـيـديـ فـيـ كـثـيرـ مـنـ الـمـوـاقـفـ غـيرـ مـقـنـعـةـ، أـوـ عـلـىـ الـأـقـلـ مـفـاجـةـ، وـنـقـفـ حـائـرـيـنـ أـمـامـ الـخـاتـمـةـ: مـحـمـودـ الـحـدـيـديـ الـعـظـيمـ وـهـوـ يـحـمـلـ صـدـيقـهـ الـهـالـكـ خـارـجاـ مـنـ الـحـيـ الـأـنـيـقـ فـيـ جـوـفـ الـلـلـيـلـ، فـلـاـ تـدـرـيـ: أـمـوـ اـنـتـصـارـ أـمـ مـجـرـدـ اـحـتـجاجـ، بـطـولـةـ أـمـ مـجـرـدـ اـنـفـجـارـ.

أما القصة الأخيرة: «الأورطي»، فلعلها أكثر إخلاصاً لمفاهيم الحداثة في الأدب. فالكاتب قد تخلص تماماً من التسلسل المنطقي للأحداث ليقدم لنا أسطورة لا يقنعت بها إلا مجرد استعدادنا لقبولها: إنسان يجري بلا أحشاء. والكاتب يقصد إلى هذه الأسطورة قصداً مباشراً فلا يلتفت إلى التفاصيل التي يهتم بها الكاتب الواقعي، يمهّد لها، ويدقق فيها، ويحكم ربطها بخيوط القصة. هناك جزار مثلاً. ولكنه يظهر فجأة: «والتفتنا فوجدنا الجزار قريباً»، ويوصف بكلمتين اثنتين: «الجزار الشاب البدين». والوصف الواقعي في أول القصة مهمته أن يستدرجك حتى إذا وجدت نفسك في ط الأسطورة كان عليها أن تقعنك بذاتها. والأسلوب الذي تتابع جمله القصيرة في إيجاز شديد يشبه الثرثرة مهمته أن ينوم عقلك الوعي ف تستعد لقبول الأسطورة. والتنتجة أن تقصر القصة

إلى ست صفحات ولكتنا تشعر أن الكاتب قال فيها ما كان يعجزه أن يقوله في ستين صفحة.

هل اهتدى يوسف إدريس إلى أسلوبه الجديد؟ وما قيمة هذا الأسلوب؟ سؤالان مختلفان. أما عن السؤال الأول فلعلنا لا نخطئ إذا أجبنا بنعم.

وأما عن السؤال الثاني فهل يسعنا أو يسع أحد غيرنا أن يدعى أن الأدب الحديث والفن الحديث كله هراء، أو ينكر أن القصة مثل: «الأورطي» تمس في نفوسنا أو تأثيراً لا تمسها غيرها من قصص المجموعة؟

٨ - بيت من لحم مجموعة قصص^(٤)

إذا كان العالم الذي نعقله، أو بالأحرى الذي نريده، هو عالم المنطق والعدالة والخير والحرية، فإن ثمة عالماً آخر ملحق به هو عالم العبث والظلم والشر والاستبداد. عالم ينهض بدأءة على مجموعة من الاستثناءات ثم ما يلبث أن يحكم القوانين المنظمة لهذه الاستثناءات ويشهد منها بناء أكثر رسوحاً وإحكاماً من العالم الذي نعقله، عند ذلك يبتعد العالم الطبيعي عن الواجهة، تتجه الاستثناءات التي أصبحت قواعد. وتظل تطارده حتى لا يتجسد في اكتماله المبهر إلا في الحلم وحده. ومن هذين العالمين المتعارضين، عالم الكمال المبهر وعالم العبث المسيطر، يتكون عالمنا بازدواجيته المعقّلة وتوازناته المحيّرة. التوازن بين الخير والشر، وبين العدالة والظلم، وبين الحرية والاستبداد، وبين المنطق والبعث. ومن خلال اللعبة المعقّلة لتتبادل المراكز بين هذه

(٤) صبري حافظ، الطليعة، ٥ - ١٩٧٢.

الجزئيات المتعارضة المتصالحة معاً، يصوغ لنا الفنان عالمه الفني ورثاء.

وعالم يوسف إدريس في مجموعته الأخيرة «بيت من لحم» واقع في قبضة هذه الثانية المريرة.. تحكم فيه الاستثناءات قبضتها على كل شيء، فيتراجع العالم الطبيعي إلى الهاشم، ويتحول إلى حلم بعيد المثال. ويتحول معه الإنسان الذي يرى أن قوانين العالم الطبيعي هي القوانين الحقيقة ويتصرف وفقاً لها كشخص عصامي في نظر الجميع. لأنه يتصور أن باستطاعته الإفلات من إسار هذا العالم الإستثنائي المسيطر. وفي ظل هذا العالم المسيطرون يصبح العالم مجرد «بيت من لحم» البشري الذي استعراض عن التتحقق بالواقع في أنشطة الخطيبة. وهي هنا خطيبة سافرة متقد عليها في صمت.. والصمت في هذه المجموعة صمت فعال، لأنه لا يعني الكف عن الكلام بقدر ما ينطوي على نوع من التواطؤ، وعلى سلم من القيم الاجتماعية. إنه صمت غريب. يخفى في طياته آلاف الأخطاء والخطايا. وبهدوء بتنامي الحياة الهائمة في «بيت من لحم» ولا يكفي حتى يلتهمها كلية. وحتى يخرس ما بها من أصوات بريئة.. يشركها في اللعبة الأئمة بين الإصبع والخاتم.. وكلما تحرك إصبع في الظلام وازلت في قلب الخاتم أطفىء المصباح، لأن اللعبة لا تكتمل فصولاً إلا في ظللام الكامل.. والظلام هو اللحن الأساسي الآخر في المجموعة وهو ظلام معنوي.. يدهم الإنسان في رائعة النهار، ويترك فوق عينيه في «سنيزم» كدمة كبيرة زرقاء، هي نصيب العين التي تصورت أنها خلقت لنرى ولتفهم ولتساءل. ولأن صاحبها حاول أن يخدش جدار الصمت الرازح المشحون بالتواطؤ.

وإنسان «بيت من لحم» واقع في قبضة قوة مخاللة لا ترحم، تتحرك بالأشياء بعيداً عن قبضته وهو يجالد للإمساك بها. وتفك قبضته عن

الأشياء التي تتمكن من السيطرة عليها. ثم تركه في متاهة من عدم اليقين لا يعرف معها إن كان عليه المضي في الطريق أم التوقف للبحث عن سبيل آخر. ويتحول العالم في وجهه إلى فوضى كبير. . هو فوضى العادة في «على ورق سيلوفان» وهو فوضى الانصياع الإجباري للتواطؤ في «سنويزم» وهو فوضى الخطيبة المتفق عليها التي تدور في صمت الجميع فاهمون وصادرون في «بيت من لحم». وهو فوضى الارتباط بتلك الجثة العفنة التي تزكم رائحتها أنوف الجميع، ولكن صاحبها مشدود إليها بأواصر حميمة في «الرحلة» وهو مطارق المياه الكثيفة الثقيلة المخادعة وهي تنشر بكل «حلوة الروح» إلى القیعان.. وهو فوضى الافتراض المسبق للكلذب وعدم التصديق والمبالغة في كل شيء من «سورة البقرة» وهو فوضى رهيب تصوّغ الغواية قضبانه اللامرئية في «أكان لا بد بالي لي».. وهو قبل كل هذا وبعده فوضى عالم الاستثناءات الذي أحکم قوانينه على كل شيء. والذي زحف فيه التشوه من الخارج حتى استكן في أغوار إنسانه. فقتل فيه الحلم والأمل والمبادرة.

وإنسان «بيت من لحم» هو إنسان مرحلة التواطؤ الجمعي والتحلل والخديعة.. وهو لهذا كله إنسان عدم التحقق، هدرت أحجمل أحلامه بعد ما استحال الواقع في نظره إلى كابوس طويل رازح. وشدته أنشطة التواطؤ والصمت إلى دائتها الحزلونية التي لا نهاية لها. فما أن يتصور أنه قد تجاوزها وتخطى عثراتها حتى يجد نفسه يدور في مستوى آخر من مستوياتها. فوق بطل «سنويزم» في أحشية عالم لا لائحة فيه ولا قانون. ووقع بطل «الخديعة» في إسار تلك الرأس الدخيلة الصبوره الملحة وهي تجبر الجميع على الاعتياد عليها، وتفقدنهم حس الدهشة أو الاستكثار وما زال «حمل الكراسي» رازحا حتى اليوم تحت ثقل الكرسي المعنوي الذي يهبط كامله منذ أيام بناح رع حتى اليوم، لا يصلق الدعاوى الكاذبة الفائلة بأنه صاحب الكرسي لأنه وحده الذي يحس بالكرسي يثقل

كامله. ووقع المصلون في «أكان لا بد يالي لي»، في قبضة لحظة لا يستثنون فيها الصدق من الخديعة والغواية من الهدایة والضلال من الإيمان. وضاق بطل «سورة البقرة» بذلك المناخ الذي أهدر فيه كل يقين واستشرى فيه الكذب والمبالفة والأدعاء، ووقفت شخصيات «بيت من لحم» في براثن الصمت الخطيرة لأن الصمت نفسه في القصة كان الخطيرة أو كان وجهاً من وجوهها. فقد أدار الكاتب بينهما لعبة تبادل مستمر للمراكز. ومع الصمت كانت الحياة تموت بالتدريج وتختفي معها الكلمات والضحكات. وبقية شخصيات المجموعة تتردى في هذه الشراك وتعاني من هذا الصمت والتواطؤ. لتصوغ بمعاناتها المتعددة الرواية ملامح اللحظة الحضارية التي تمارس فيها هذه المجموعة فعالياتها.

فـ«بيت من لحم» من أحفل مجموعات يوسف إدريس اهتماماً بالقضايا السياسية، في الوقت الذي تبلو وكأنها أبعدها عنها. لأن يوسف إدريس من أكثر فنانينا إيجاباً في الحسيّة. ومن أبعدهم عن التجريدات العقلية أو المعادلات الذهنية الباردة. وهو يرى أن الصورة الكلية للواقع متحققة في كل جزئته من جزيئاته. وأن سبيل الفنان الحقيقي إلى هذه الصورة لحظة تاريخية بزاد جديد من الخبرات الحسيّة ومن التصورات العامة في آن. ومن هنا فإننا نلمس خلف مأساة الدكتور عويس في «سنوبزم» أطياف مأساتنا نحن.. نلمسها في صراعه المستميت من أجل لائحة أو دستور ينظم حياتنا.. ونحسها في جمهرة الأنوبيس وقد انعقد بينها تواطؤ صامت دارت فيه اللعبة القذرة تحت عيون الجميع، أو بالأحرى بموافقتهم. وبدأ وكان الصمت المشحون بالتواطؤ هو القاعدة وإن أي خدش لجدار هذا التواطؤ الصلب تمَّرَد على عالم الاستثناءات وقد أحکم قبضته على كل شيء، وأصبح ناموساً مقدساً لا يعترض عليه أحد، وأن الركب – أي الأنوبيس وربما الحياة نفسها – لا يمضي إلا إذا

تخلص من المتمردين على هذا الصمت المتواطئ، أو الزاغبين في استكناه سره، وأن الدكتور عويس في تمرده على هذا الصمت وفي افتتاحه بأن في إمكانه أن يفرض قانوناً أو لائحة تنظم بعض أجزاء هذا الواقع، يلوح للجميع وكأنه شخص عصامي يثير الرثاء والسخرية ولم لا؟.

إن السبيل كما يبدو في قصتي «الرحلة» و«حلوة الروح» هو الانفصال الكامل عن هذا العالم من خلال الصراع البطولي ضنه. فبدون هذا الصراع لن نتمكن من التغلب على شد المياه الثقيلة إلى القیعان. وسيلة هذا الماء الثقيل في «حلوة الروح» هي التجسيد الشعري لكل مجموعة قوانين عالم الاستثناءات وثقلها في نفس الوقت.. فهي لا تنهض على أساس صلب ولكن لها برغم سიولتها تلك ثقلًا فادحًا. وإذا كانت مجالدة بطل «حلوة الروح» ضد الغرق تبهظ الأنفاس، فإنها تشذنا إلى مجالدة بطل «الرحلة» للتملص من هذه الأواصر الحميمة التي تشهد إلى تلك الجهة العفنة التي ترکم روابحها أنوف الغرباء، ولكن حميمية علاقته بها تمنعه من إدراك مدى عفتها وتعفنتها. فالغرباء وحدهم هم القادرون على إدراك عفن هذا العالم والإحساس به وإنساننا الغارق فيه المستنيم إلى قوانينه في حاجة إلى مجالدة كبيرة لإدراك العفن وبالتالي للانفصال عنه.. لأنه ينطوي على سلّم كامل من القيم البالية التي وقع في شبكتها الإنسان. ويدرك الفنان أن التضحية بالقيم البالية لا تكتمل دون تشيد سلّم جديد من القيم البناءة، وأن الصراع ضد تيارات هذا الكون الهيولي في «حلوة الروح» لا يمكن أن يكلل بالنصر بغير لمسة التأزر الإنساني التي تنشل بطلها من الفرق.. ويكتسب هذا التأزر بعداً أعمق في «الخدعة» حيث تواصل رأس العمل إطلالها المزعج الملح لأنه ليس ثمة احتجاج جمعي أو دهشة جماعية من ظهورها (ربما لو اندھشنا، فقط اندھشنا، كلنا اندھشنا كلما ظهر.. لما ظهر) (ص ٩٦) فافتقد إنسانا

لحس الدهشة أفقده الكثير من روحه ومن إنسانيته معاً، وأي محاولة فردية لانشال الذات من حمأة التردي في مهاوي الانصياع المطلق لهذا العالم المخائيل عبث، لأن صلابة قوانينه لا تتحطم بغير تأزر جماعي في مواجهتها.

وتقديم لنا هذه المجموعة تفاصيل هذا العالم وسبيلها إلى تجاوزه من خلال بناء فني تتحول فيه الأساليب والأدوات البنائية إلى وجه أساسي من وجوه الرؤية. تصبح فيه أساليب السرد التقليدية بأفعالها المضارة التي تجسد حضور العالم وتقاليده الراسخة وجهاً من وجوه فداحة ذلك العالم العبني ورسوخه. وتصبح فيه أدوات الرؤية الكابوسية بمنطقها القريب وأحداثها غير المتوقعة جزءاً من ملامح هذا الواقع الكابوس الرازح.. فالقصة لا تصور عنده الكابوس ولا تتحدث عنه. ولكنها تحول نفسها إلى كابوس لا يفلت القاريء إلا بعد أن يقتصره في شبكته، ويريه العالم عبراً حرّقة، فيخرج من التجربة مبهور الأنفاس. ما زال في أغواره من لغته الغريبة وملامحه الخاصة بصيحاً لا يبرحه. ويوسف إدريس يستخدم في بلورة هذا التأثير المدهش مجموعة من الأدوات البنائية المتعددة.. من السرد التقليدي حتى أكثر الأساليب اللغوية غموضاً وشعاعية وإيحاء.. يخلق تراكيب لغوية جديدة، توافي استثنائيتها استثنائية هذا العالم الغريب. ويستخدم تكتيك الحلم أو الكابوس. ويعرب في جمل المقولجات المفككة والمبدوءة بالضمير الأول عن حنين إنسان هذا العالم إلى التتحقق وتجاوز الإحباط. ويعكس الخروج في رحلات البحث عن الذات وعن الأشياء توقفاً إلى العثور على الذات المهدمة وعلى النحن الجماعية التي تتجاوز الانحراف عن الجوهر وتحطم جدران الصمت والخوف والغواية. ويشير فوبيان الزمن وتداخلي الأحداث إلى فقدان التتابع والاتساق كما تؤكد الأحلام الخادعة الألهب من الواقع لأنه ما عادت لديها فراديس تعوض بها نقص الواقع

أو تخفف من حدة عبيته. ولا تكفي هذه المراجعة السريعة لتعرف دلالات كل الأدوات البنائية التي استعملها الفنان ولكنها فقط إشارة تؤكّد وثافة علاقة هذه الأدوات بنوعية الرؤى التي تطرحها المجموعة... بصورة تشير معها الأدوات البنائية رؤى الكاتب وترهف عالمه وتشير إلى تعدد مستويات المعنى التي تبوج لنا بها الأقصيص بعد كل قراءة جديدة.

وأخيراً لا يفوتي أن أشير في هذه المجموعة إلى ذلك الحب الغامر لمصر والتوق العارم للارتقاء إلى جذورها الأولى ومنابعها الأصيلة وإلى هذا التيار المتدقق من الخبرة بدقائق الشخصية المصرية وبمكوناتها وأسرارها وللامتحنا التفصيّة وإلى تلك الرغبة الواعية في استكناه كل همومها ولمس مواطن الداء فيها، والتعرف على ملامح صورتها في هذه اللحظة الحضارية من تاريخها بصورة يمكننا معها أن نعتبر هذه المجموعة مصدراً من مصادر الحقيقة عند التعرف على طبيعة صورتنا وسمات مرحلتنا. بل هي مصدر لا يمكن الاستغناء عنه، لأنها تلمس مجموعة من التفاصيل الدقيقة التي تجسد المناخ العام الذي تدور فيه وقائع حياتنا وتخلق عبره ملامح شخصيتنا الجديدة.

٩ - عن اللغة والتقنيك في القصة والرواية نموذج تحليلي من يوسف إدريس^(*)

لم ينزل التحليل اللغوي والأسلوبي للقصة القصيرة والرواية في اللغة العربية عناية كافية^(١) ومع الاعتراف بأهمية مناهج أخرى في

(*) حسن البناء، فصول، الأسلوبية، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٤.

(١) انظر - على سبيل المثال لا الحصر - شكري عياد، تجارب في الأدب والنقد، القاهرة ١٩٦٧، ص ٢٢٢ - ٢٢٧، ٢٥٥ - ٢٦٣، وحمدي السكرت،

الدراسة الأدبية فإن الحاجة تظل قائمة إلى البحث في لغة الأدب وأساليبه، ذلك أن اللغة هي عصب العمل الفني الذي يعتمد عليه في وجوده واستمراره.

وتنهض هذه المقالة بإعادة طرح للمشكلة النقدية من زاوية لغة

= «قصص نجيب محفوظ القصيرة» مقالة في كتاب بتحرير أوستل Ostle «دراسات في الأدب العربي الحديث» وهو بالإنجليزية ببريطانيا ١٩٧٥ ، ص ١٢٥ ، وعلى الراعي : دراسات في الرواية المصرية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٥٠ - ٥١ - ٩١ - ٩٢ . وسوف نشير إلى أمثلة أخرى عندما نتكلم عن التكنيك ، ولكن ، مع ذلك تبقى دراستان جديتان بالإشارة إليهما هنا ، وهما للدكتورة نيلة إبراهيم ، حيث تناولت في مقالة لها بمجلة فصول ١٩٨٢/٢/٢ لـ «لغة القصص في التراث العربي القديم» ، (١١ - ٢٠) وأهمية هذه المقالة تتحدد في تركيزها على رؤية الموضوع من بداياته التي لا يستغني عنها الناقد المشغول بالمشكلة في الأدب الحديث . وأما الدراسة الثانية فهي كتاب «نقد الرواية من وجهة الدراسات اللغوية الحديثة» .. الرياض ١٩٨٠ . وفي الكتاب فصل عن «اللغة في العمل القصصي» (٤٤ - ٢٤) ، وهو مقدمة مهمة في الموضوع ، تعرض فيه المؤلفة لـ «أهم الابحاث اللغوية التي أفادت في دراسة لغة التأثير الأدبي بصفة عامة» (ص ٣٠) ، حيث تعرض لـ «دي سوسيرا» ونظريته اللغوية التي أفاد منها دارسو الأدب في الكشف عن نظام اللغة الزمني والوصفي ، وأهمية النظام الأخير في دراسة لغة العمل الأدبي ونظمه أفقاً ورأسيًا . وفي الفصل الثالث تعرّض لـ «المناهج النقدية التي أفادت كل الإفادة من الدراسات اللغوية» ، فتحولت كل هذه النظريات إلى منهع محدد يوضع كف تحول اللغة إلى نظام» ، وتعني بذلك المنهج الواقعي والمنهج البشائني ، مقدمة نموذجاً من قصة «حضررة المحترم» لنجيب محفوظ (٨٦ - ١٤١) وإذا انفتنا على أن النظام الجمالي للعمل الأدبي المتبني من لغته وأساليبه مباشرة له قيمته التي ما زالت نفتقد لها في نقدنا الحديث فإن توظيف اللغة للكشف عن نظم أخرى للعمل الفني يكون خطوة أبعد مما نحن بصدده ، راجع عرضاً مفصلاً لكتاب الدكتورة نيلة في فصول ١/٣ (١٩٨١) ص ٢٨٢ - ٢٨٨ .

العمل الفني وأساليبه، وذلك من خلال التركيز على كاتب مصرى معاصر هو يوسف إدريس، بوصفه نموذجاً جيداً لاستعادة تاريخ القضية اللغوية في ضوء الجهود التي بذلت في تحليل لغته وأساليبه. ومن ناحية أخرى تأخذ الدراسة الحالية على عاتقها تقديم أسلوبين من أساليب القص التي يهتم بها النقد الأوروبي المعاصر. هما: المونولوج المروي *Rarrated Monologue* والإدراك المتمثل *represented perception* وأخيراً يحاول الدارس أن يحلل قصة قصيرة ليوسف إدريس «على ورق سلوفان» من منطق لغوي وأسلوبي يضع في حسبانه التكينيكان المثار إليهما. وجدير بالذكر أن كاتب هذه السطور معنى بشئين أساسين يمثلان إطار هذه الدراسة: الأول، هو تحديد المشكلة، والأخر؛ ربط الجهد المبذول هنا بجهد باحثين آخرين اهتموا بالمشكلة، سواء في اللغة العربية أو الإنجليزية، وسوف يشار إلى الباحثين الآخرين في متن الدراسة أو في هوماشها على السواء.

١ - عن اللغة في نقد يوسف إدريس

إن النموذج الذي نلقي عليه الضوء هنا هو يوسف إدريس، وهو كاتب مصرى نالت أعماله شهرة واسعة بين جمهور المثقفين والدارسين، عرباً كانوا أو غير عرب.. فإذا حاولنا أن نستعرض الجهود العلمية التي بذلت في بحث لغة إدريس وأساليبه وجدناها - على فلتتها - تكاد تستخفى استحياء، إما في كلمات عابرة تذكر في نهاية بعض المقالات التي تتناول بعض قصصه^(١) أو في كلمات مشابهة، تذكر في بعض الكتب والرسائل العلمية التي خلصت لمناقشة أعماله الفنية^(٢) لقد كانت

(١) انظر مرة أخرى شكري عياد في الهاش المنشق.

(٢) انظر تحليل بيرل Beyerl أسلوب القصة القصيرة العربية الحديثة وهو بالإنجليزية براغ ١٩٧١ . ص ١٢٥ ، ١٣٩ . وانظر عبد الحميد فقط، يوسف إدريس والفن القصصي . دار المعارف (١٩٨٠) فصل بعنوان «لغة الكاتب»

القضية في مثل هذه المقالات والكتب والأبحاث تنزلق – من ناحية – إلى مشكلة الأزدواج اللغوي في اللغة العربية، ومناقشة هذه المشكلة من الناحية النظرية، كما أنها – من ناحية أخرى – كانت تنتهي إلى الانتصار للغة الفصحى، وذلك بداعٍ من الغيرة على لغة القرآن الكريم، والدفاع عنها في معظم الأحيان.

١ - ١: ومهما يكن من أمر، فربما كان يوسف إدريس من أكثر كتاب القصة والرواية^(١) حظاً في عناية بعض الدارسين بلغته. وأقدم إشارة حقيقة إلى لغة إدريس ربما كانت على يد الناقد العراقي «عبد الجبار عباس» في شكل تعليق على مجموعة «لغة الأبي آبي»^(٢)، ثم في مقالة أكبر بعنوان «اللغة عند يوسف إدريس»^(٣). وعلى الرغم من أن مدخل عبد الجبار إلى لغة إدريس كان مشكلة اللغة العامية والفصحي فإن تناوله التقديري يميز بوعي أدبي متقدم، جنبه الوقوع في مشكلة الغيرة والدفاع.

لاحظ عبد الجبار عباس أن يوسف إدريس ينجح في «النفاذ لأعمق الحقائق التاريخية عن حياة أبطاله من خلال جزئيات حياتهم اليومية الربطية وأشيائهم الصغيرة»، يرويها بلغتهم الصادقة النابضة، ويوفق عن طريق

= ص ٢١٣ - ٢٢٥ وانظر كذلك محمد قطب، قراءة في القصة القصيرة. القاهرة ١٩٨١ من ٧٧ - ٧٨.

(١) لم يعتن الدارسون بصورة أكثر من المعروفة هنا – لغة كتابنا المحدثين انظر حدبنا في البدراوي زهران وأسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث» دار المعارف (١٩٨٢).

(٢) «لغة الأبي آبي» مجموعة فصص للدكتور يوسف إدريس، الأدب مايو ١٩٦٦ ص ٥٥ - ٥٨.

(٣) الأدب. يناير ١٩٦٧ ص ٢٩ - ٣١. وقد أخطأ صوميغ في إشارته إلى المقالة وسمى هذه المجلة العلوم بدلاً من «الأدب» انظر صوميغ (١٩٧٥) ص ٩٨ هامش ٣.

التصاقه الحميم بتلك الحالة، في محو المسافة التي تلمسها في الأدب الذي لم يتع له النضج والتكامل بين القصاص وآبطال قصصه^(١) وهو ييرر اتخاذه مشكلة العامية والفصحي مدخلًا لدراسة اللغة عند إدريس بأن «العامية عنده لم تقتصر على الحوار وإنما تعدت إلى السرد، فليس يوسف إدريس بالuffman دائمًا حين يقص (إذا فهمنا الفصحي على أنها مجموعة تراكيب منفصلة عن لغة الشعب). وهذا لا يعني بالضرورة أنه عامي اللغة كما يتتجاوز الأمر عنده حدود الجمع والمخلط بين اللغتين... إن هذا الخلق الجديد للغة لا يقتربن دائمًا بتحويل لغة الشخص العامية إلى فصحي (...). وإنما يتحوطه إلى تحويل العامية المتداولة إلى عامية فنية نابضة أي أن الخلق هنا ليس تحولاً من لغة إلى أخرى ولكن خلق مستوى جديد ورفع في اللغة نفسها»^(٢). وهذا المستوى الجديد «لا ثانية» فيه بل هو جزء من السياق. وعنصر من عناصر الأداء القصصي عنده^(٣). ويشير عباس مرة أخرى إلى أنه من خلال هذه اللغة «تشهد شخصية القصاص الفنية بشخصية بطل القصة... ونلاحظ انتزاع العبارة بالحديث بالشخصية»، وهذا ما يدل «على أهمية الصدق فيتناول حياة الشخصية وأهمية رؤية الأشياء من حدائقها...»^(٤).

وأخيرًا فإن «هذه اللغة لا تكتسب أهميتها من مجرد جذتها، بل من إسهامها في خلق أدب جيد رفيع، وإلا فهي من القصاص التي يهبط فيها مستوى القصاص، تبقى مجرد أسلوب أو نهج يلتزمه الفنان دون أن ينطوي على أهمية خاصة بمعزل عن مستوى القصة»^(٥).

والنقط المهمة الثلاث المستخلصة من عمل عباس هي :

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) ، الأدب، ص ٢٩ – ٣١ – الحقيقة التي لم أعن بالفرق بين مواضع الاقتباسات هنا عندما قرأت المقالة ونقلت منها مقتبسًا معظمها. والمقالة بعيدة عن الأن. فليغمدري القارئ الكريم.

١ - حرص إدريس على «الجمع بين الفصحي والعامية جمماً... ينطوي على التوفيق الفني الذي يذيب بينهما الحدود فإذا هما لغة جديدة».

٢ - أهمية هذه اللغة في خلق أدب جيد رفيع.

٣ - تتحد فيه شخصية القصاص بالشخصية الفنية في القصة.

وعلى نحو ما رأينا يؤدي الكلام عن اللغة في العمل القصصي إلى الكلام عن التكنيك الذي يستخدمه في علاقته بالشخصية داخل العمل الفني.

٤ - ولسوء الحظ لم يتع لهذه الخيوط اللغوية والأسلوبية أن تنمو وتمتد في نسيج النقد الأدبي عندنا بصورة تجعلها تزدهر وتؤدي إلى قراءة عميقه للأدب المعاصر. ومهما يكن من أمر، فقد أمسك بالخيط أحد الباحثين المهتمين بالأدب العربي، هو ساسون صوميغ الذي نشر بمجلة الأدب العربي التي تصدر في هولندا مقالة بالإنجليزية عنوانها «اللغة والموضوع في قصص يوسف إدريس القصيرة»^(١). وهو يرد - في بداية مقالته - الملاحظة نفسها السالفة الذكر، حول قلة الدراسات التي حاولت معالجة قضية الأسلوب عند إدريس، برغم أنه - أي إدريس - قد كشف عن أسلوب شخص لا تخطئه العين - أسلوب يتميز بحيوية

Sasson Somekh, language and theme on the short stories of Yusuf Idris, journal of Arabic literature, VI (1975) pp - 89 - 100. (١)

وله مقالتان عن قصتين آخرين لإدريس، نشرهما في مجلة الشرق، نوفمبر ١٩٧١، (٥ - ١٠) ونهاية ١٩٧٢ (٥ - ٩) وقد سمعت أنه ضمن هذه المقالات جميعاً في كتاب له عن إدريس ولكن لم يصل إلى هذا الكتاب واسم الكتاب «دنيا يوسف إدريس من خلال أفاصيبه» دار النشر العربي، تل أبيب ١٩٧٦، وقد نسي كور شويفيك أن يضمن المقالة الأولى المعروضة هنا في بيلوجرافيته الجديدة في نهاية كتابه (١٩٨١). مع إشارته إليها في المتن.
راجع الهامش التالية.

وبساطة – منذ مراحله المبكرة في الكتابة^(١).

وصوميغ يلاحظ انتشار مفردات العامية وأبنيتها في السرد عند إدريس ويلاحظ كذلك أن كلمات وتراتيب من الفصحي تكتسب ظللاً من المعنى من العامية. وقد سمع عبد الجبار عباس مثل هذه العبارات «فصيحة المفردات عامية الروح والدلالة»^(٢). ولكن صوميغ يرى – من ناحية أخرى – أن الجمل المكتوبة في الفصحي تكشف عن تأثير في بنائها من قبل العامية. وهو يلاحظ – في نطاق الترقيات وجود بعضها المترجم من الإنجليزية خاصة^(٣).

أما عن الحوار في الأعمال الأولى لإدريس، فيلاحظ صوميغ أنه «إما عامي تماماً، وإما خليط بين العامية والفصحي – إخلاصاً لمبدأ الواقعية. ولكن الحوار يأخذ وظيفة أخرى في الأعمال الأخيرة، خاصة «بيت من لحم»، فهو هنا ليس ذا طبيعة موظفة لإعطاء معلومات عن الشخص، ولكنه جزء من لغة مكثفة مستعملة أيضاً في السرد. كما أنه ليس ثمة قطع بين السرد والحوار. الحوار هنا ذو طبيعة رمزية ومكثف بشكل شاعري لحالة من المواجهة الإنسانية المعقدة». ويؤكد صوميغ «أن هذا النوع من الحوار ليس الوحيد السائد في أعمال إدريس الأخيرة، ولكن يوجد إلى جانبه حوار مكتوب بعامية خالصة». وصوميغ على وعي بأن «العامل الحاسم في اختبار المستوى اللغوی ليس أمية المتحاورين، وإنما نمط الكتابة في سياق بيته، ووظيفة الحوار في النسج السري». مما اللذان يتحكمان في هذا الاختيار^(٤).

(١) صوميغ، ص ٨٩.

(٢) انظر عبد الجبار عباس، المصدر المشار إليه، ص ٢٩ – ٣١.

(٣) صوميغ ص ٩٠.

(٤) نفسه، ص ٩٢.

ويمضي الناقد في تعرف ما يشبه الثورة الأسلوبية في أعمال إدريس الأخيرة. خارجة عن روح الأسلوب الفصيح: جمل قصيرة متناسقة. على عكس الجمل الطويلة في الأعمال الأولى. ومن ملامح هذا الأسلوب الجديد تكرار الفعل في الجمل القصيرة: «وَهَا نَحْنُ نَطِيرُ، وَبِالْعَرْبَةِ وَبِكَ أَطِيرُ، الْأَمْسُ الْأَرْضُ وَأَطِيرُ»^(١) كما نلاحظ ظاهرة جديدة هي تركيب الجملة الذي يتنهى بالفعل. ويقول الناقد عن هذا التركيب إنه غير تقليدي، وغير ملحوظ في الفصحي، بل إنه نادر حتى في العامية المعاصرة^(٢). وهو يرى أن هذا التركيب يحدث في سياقات بعينها، وبمعنى مثلاً من قصة «بيت من لحم» (عصر الجمعة يجيء)، بعضاه ينقر الباب، ولليد الممدودة يستسلم، وعلى الحصیر يتربع...). وقد ضرب مثلاً آخر حيث المفعول يأتي أولاً: «مَاءُ الْمَسْ مَاءُ أَرْيَ مَاءُ أَسْمَعْ»^(٣) وقد نختلف مع صوميغ في رد هذا الأسلوب إلى الفصحي^(٤)، ولكن الأكثر أهمية أن الناقد يرى في وفرة هذا الأسلوب عند إدريس إمكاناً للقول بوظيفة محلدة لهذا النوع من التركيب. ومن المحتمل أن تكون هذه الوظيفة هي أنه يضخم الشعور بعالم لا معقول ذي منطق معكوس. إن ظهور فقرة كاملة محملة بجمل مقلوبة رأساً على عقب، لا تقاد تفشل في إعطاء إيقاع بعدم الانسجام والتناقض – نظراً لأن نظام الجملة مقلوب

(١) نفسه، ص ٩٤.

(٢) نفسه، ص ٩٦.

(٣) نفسه، ص ٨٦.

(٤) لا شك في أن هذا الأسلوب ليس غريباً على العربية من حيث تقديم المفعول فهو متشر في القرآن الكريم. خصوصاً في السور المكَّة، وكذلك في أساليب الشرط في السور نفسها، حيث يأتي فعل الشرط محنوفاً، ثم يذكر الفعل نفسه بعد الاسم. ولكن بالطبع هذا لا ينفي أن إدريس له أسلوب بصورة خاصة به شيئاً.

تماماً عما هو عليه في الفصحي. والتفسير الآخر لهذا الأسلوب هو أن الفعل فقد أهميته تماماً في مثل هذا السياق^(١).

إن الظاهرة التي تؤكد وظيفة الأسلوب المذكور تعزز بظاهرة أخرى حيث الأسلوب لا يختلف مع الفصحي في هذه المرة، ولكنه يقع تحت نمط استعاري أو لغة فنية. والأسلوب الجديد ينقسم إلى قسمين:

(١) تعبيرات متناقضة في المرحلة الأولى من أعمال إدريس، من مثل: «انتصار الهزيمة» ولكن هذه التعبيرات قبلية، ودالة بشكل مباشر.

(٢) وفي المرحلة الثانية تكثر التعبيرات المتناقضة ظاهرياً، وهي ذات قيمة موحية وليس مباشرة. والتناقض هنا أكثر تعقيداً. ومحمل بظلالة من المعنى. حيث تعكس التعبيرات الحاملة له اللامعنة لبلة وانكسار المنطق: «قاعة القمة، إشعاعات النور غير المرئي»^(٢). وأخيراً يظهر هذا الأسلوب المتناقض أو اللامعقول نفسه أحياناً في استخدام بعض الأدوات التي تنقل إحساساً بالمقابلة والاستثناء والمحدودية أو التحفظ. من مثل استخدام «لكن - كأنما»، «وإن كانت - لكن... برغم»^(٣).

وهكذا توجهت مقالة صوميغ إلى رصد بعض الظواهر الأسلوبية التي استخدمها إدريس وجربها في قصصه القصيرة. وبالإضافة إلى ذلك حاول أن يعلل هذه الظواهر من خلال السياقات المستخدمة فيها. ويمكن القول في هذا الصدد - إن تغير الموضوع استتبع تغير الأسلوب وليس العكس. وقد بدت هذه الحركة التطورية واضحة بصورة مثيرة للاهتمام عند يوسف إدريس.

(١) صوميغ، ص ٩٧.

(٢) نفسه، ص ٩٨.

(٣) نفسه، ص ١٠٠.

١ - ٣: ومن الأعمال الأخيرة المهمة التي تناولت أعمال يوسف إدريس وأشارت إلى لغته كتاب صدر بالإنجليزية في ليدن بهولندا أيضاً، وهو بعنوان «قصص يوسف إدريس القصيرة - مؤلف مصرى معاصر»^(١) - من تأليف كربر شويك. وفي هذا الكتاب فصلان عن اللغة عند إدريس: الأول يتبع كلام المؤلف عن المرحلة الواقعية عند إدريس، ويعطي المؤلف هذا الفصل عنوان اللغة (١١٤ - ١٢٤)؛ والثاني يمثل جزءاً ثانياً من الفصل الرابع، والذي يتكلم فيه المؤلف عن القصص الأخيرة عند إدريس. وفي هذا الجزء المعنون بـ«الموضوع والتكنيك» يتكلم المؤلف عن جوانب موضوعية وبنوية (١٦١ - ١٧٠) وجوانب أسلوبية (١٧٠ - ١٨٠)، ثم عن طريقة السرد واللغة (١٨٠ - ١٨٤) ثم يقدم ملاحظات متعددة (١٨٤ - ١٩٠)، يتكلم فيها عن تدخل المؤلف في القصة، والصورة، وبعض جوانب النص الأسلوبية والبنوية.

أما ملخص ما قاله المؤلف في الجزء الأول من كلامه عن لغة إدريس فهو أن اهتمام إدريس بالعامية في أعماله الأولى جاء من اهتمامه بتيار الواقعية الاشتراكية^(٢) ، وهو ما ألمح إليه عبد الجبار عباس وأشار إليه صوميغ من قبل. ولكن كربر شويك يضيف كراهية إدريس للسلطة

P.M.K. Urpershoek, the stories of Yusuf Idris, A modern Egyptian (١)
Author. Leiden, E.J. Brill, 1981.

وانظر الترجمة للتحليل المضموني في هذا الكتاب في «فصل» المجلد ٢ العدد ٤ (١٩٨٢) ص ١١٤ - ١٣٢ بقلم التحرير.

(٢) بعد كربر شويك إدريس من أبرز الكتاب الذين يمثلون رواد المدرسة الحديثة في القصة. وعلى الرغم من اتفاق رواد هذه المدرسة على تفضيل «الواقعية» إلا أن نظرتهم إلى اللغة اختلفت وتراجحت بشكل واضح. ويتفق هذا مع المعروف عن إدريس من أن له أفكاره الخاصة عن خلق قصة قصيرة جديدة، ذات لغة خاصة بها، وهذا ما صرخ به إدريس في كثير من أحاديثه ومقالاته، ومنها حديث مع كاتب هذه السطور بتاريخ ١٣/٥/١٩٨١.

اللغوية والأدبية في مصر، ممثلة في مجمع اللغة العربية (ص ١١٥)، كما يشير إلى خلفية إدريس الاجتماعية بوصفه واحد من أبناء الطبقة المتوسطة، ويرى أيضاً أن مزاج إدريس الأدبي، وشخصيته العملية بما هو طيب، يمكن أن يكونا قد أثرا على اختياره اللغوي. وبطبيعة الحال تطور الحديث هنا إلى مشكلة العامية والفصحي وموقف إدريس المعلن منها في أحاديثه وردوده على ناقديه في هذا الصدد.

وقرب نهاية هذا الجزء يرى كربر شويك أن القاعدة هي أن يرد إدريس الحديث المباشر إلى العامية، على حين تحفظ بالعربية المعاصرة في أجزاء السرد. ولكن ثمة تحولاً ملحوظاً ذا أهمية قد حدث في السبعة عشر عاماً التي تفصل بين ظهور أولى مجموعات إدريس الفصصية «أرخص ليالي - ١٩٥٤» ومجموعة «بيت من لحم - ١٩٧١»، فعلى حين أن الفصص العبكرة تمتليء بتعابيرات عامية «شعبية» وكلمات دارجة حتى في السرد، فإن العكس هو الحال في قصة «بيت من لحم»: حيث لا نجد هنا جزء السرد فقط، بل الحوار أيضاً مكتوباً باللغة الفصحي (ما عادا عبارة «يا عيب الشوم» من ذلك الحوار). ويعلق كربر شويك على هذا الموقف المتعاكس بأنه في كلتا الحالتين يتعلق الاختيار اللغوي، بشكل لا ينفصّم، بمعنى القصة. فالح洋洋ية والقصة اللتان تثيرهما حياة الناس العاديين سيكونون من الصعب التعبير عنهما بدون إدخال حوارات وتعابيرات مشتقة من العامية المصرية. وأما التأثير الرئيسي إلى حد ما وتقليدية الفصحي، من ناحية أخرى، فتبلي أكثر التصاقاً بالمحبط غير الحقيقي. وبالرمزيّة التي كتب بها كثير من الفصص في نهاية الستينيات والسبعينيات. ولهذا فإن تضاؤل تردد التعابيرات المصرية المتميزة هو مؤشر لتغيير عميق في نظرية إدريس الفتية (ص ١٢١).

في الجزء الثاني من أحاديث كربر شويك عن لغة إدريس وأساليبه

يشير المؤلف - معملاً أمثلة من قصص إدريس - إلى أن إدريس يستخلص بشكل متزايد في أعماله المتأخرة «متصف الستينيات حتى متصف السبعينيات» التناقض والسخرية وسيلة لإبراز اللامقولة في الظروف الموحدة والاحتجاج عليها، وأن هذا جزء من مدخل إدريس الجديد إلى القصة، الذي ظهر عنده في الستينيات. ويرى أن هذا التطور قد حدث معاصرًا لما سماه إدريس بـ«التخلص من آخر التأثيرات للحلوته» وتحرير نفسه من تأثير جوركى وتشيكوف (ص ١٦٤)، كما وظف الاستخدام اللغوي في إعطاء جو من التواطؤ والغش والإبهاط في قصصه الأخيرة (ص ١٦٥).

وعن الجوانب الأسلوبية، يلاحظ كربر شويك ما لاحظه صوميغ حول قصر جمل إدريس في قصصه المتأخرة. ويرى هذه الظاهرة من أهم الملامع اللافتة للانتباه عند إدريس (ص ١٧٠). ولكن أن نقابل بين هذه التركيبات شبه التكينية *paratactic* والتنظيم تحت التكتيكي *hypotactic* القصص المبكرة عنها لا يبدو أمراً مبرراً في رأي كربر شويك، حيث يلاحظ أن المثل الذي أعطاه صوميغ في قصة «أرخص ليالي» لا يختلف كثيراً عن جمل موجودة في قصة «بيت من لحم» (انظر ص ١٧٠ وهامش رقم ٦١٩ من الصفحة نفسها).

ثم يلاحظ كربر شويك عند إدريس أسلوباً يقوم بوظيفة الجمل القصيرة هو أسلوب *anadiplosis* ويعني تكرار الكلمة الأخيرة في كل جملة في بداية الجملة التي تليها (ص ١٧٠ - ١٧١). ويرى أن العيل نحو تركيبات طويلة وأكثر اضطراباً في تركيبها النحوي قد بدأ يعكس بشكل تدريجي بعد سنة ١٩٦٧ (ص ١٧١). كما يلاحظ وجود التكرار في هذه المرحلة، تكرار «نعمال والعبارات المتشابهة في تركيبها (ص ١٧٢ - ١٧٤) وكذلك يلاحظ استخدام إدريس للجناس والقافية. من أجل خلق رنين خاص (ص ١٧٤ - ١٧٥).

ومرة أخرى يتفق كربر شويك مع صومبيخ في علاقة بعض قصص إدريس الأخيرة بـ «عالم لا معقول» و«منطق معكوس»، ولكنه يختلف معه في أنه ليس ثمة داع لافتراض وجود علاقة سببية مباشرة بين هذا التطور في نظرية إدريس الفنية والقلب المتكرر بشكل فائق، على مستوى التركيب النحوي، لсистемة الجملة المنظور إليه بما هو شكل عادي من قبل النحوين القدماء. فمن الممكن – في نظر كربر شويك – أن نفك في أسباب أخرى أكثر وضوحاً وراء هذه الظاهرة المثيرة في أحد ثأعمال إدريس (ص ١٧٧). ويرجع كربر شويك هذا القلب في نظام الجملة إلى تأثير الصحافة على العربية المعاصرة، وتأثير العامية، ومحاولة إدريس الخلاص من قيود نحو الفصحى فيما بنظام الجملة، حتى يمكنه أن يتبع أسلوبه، ويحقق قدرًا أكبر من التعبيرية. وقد اتصل بذلك ميله العام إلى تجنب الجملة الفعلية، واستخدام الجملة الإسمية (ص ١٧٨ – ١٧٩) وبينما أن إدريس قد أفاد من مثل هذه التراكيب غير التقليدية بشكل أولي، من أجل تحقيق شاعرية في التعبير، وفي الوقت نفسه لتجنب إعطاء الانطباع بالتقليدية التي يمكن أن تؤدي إليها اللغة المجردة الرمزية.

ويرى كربر شويك أنه في مثل هذه القصص «حلوة الروح – على ورق سلوفان» وغيرها ربما كان تكاثر الجمل الإسمية على صلة باستخدام تكتيك تيار الوعي (ص، ١٨٠)^(١).

أما عن طريقة السرد ولللغة فيلاحظ كربر شويك أن التطورات الأسلوبية وغيرها، المشار إليها. تناظرها انتقالة فيما يسمى بشكل عام

(١) واضح أن «تيار الوعي» مصطلح يستخدم للدلالة على منهجه في تقديم الجوانب النهائية للشخصية في القصص وليس تكتيكًا بل له تكتيكات مختلفة يستخدم من خلالها. انظر، روبرت هنفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، الطبعة الثانية، ترجمة محمود الربيعي دار المعارف مصر ١٩٧٥، ص ١٦ وص ٢٢.

بـ «وجهة النظر». فالقصص التي نشرها إدريس في جريدة المصري في ١٩٥٣ وعدتها ست عشرة قصة كانت أربع عشرة منها مكتوبة في أسلوب شبه موضوعي quasi objective، حيث يفترض المؤلف، عند وصفه للشخصيات من الداخل، سعة معرفية. وأما القستان الآخر يان فضمير المتكلم فيما يتدخل في سياق الكلام، ويقطع السرد. وبعد حوالي خمس عشرة سنة انعكس هذا الوضع، ففي «بيت من لحم» (١٩٧١) يستخدم ضمير المتكلم في ثمانى قصص قصيرة من اثنى عشرة قصة^(١).

وتحت اختلافات أخرى في تقديم المادة القصصية، ففي القصص الواقعية في الخمسينيات، يحتفظ الفعل بخطوة مع حركة الزمن المتقدمة إلى الأمام «أرخص ليالي» وقد استغل هذا المدخل فيما بعد كثيراً بوصفه نوعاً من متابعة التكنيكـات «الحديثة»، مثل الفلاش باك (النداهة - ١٩٦٨) و(أكان لا بد يالي لي أن تضيئي النور؟ - ١٩٧٠).

وهناك ميزة أخرى كانت خاصة بالقصص المبكرة، هي الحوار الطبيعي وقد أخذت تتضاءل في أثناء تطور أسلوب إدريس ليصبح أكثر استطراداً، ولترد الشخصيات بشكل متزايد إلى صور رمزية. وأخيراً في مجموعة «بيت من لحم» تأخذ - إلى حد ما - مكان الحوار وتتدخل الرواية لغة أثيرية أكثر منها لغة صانعة للصور. وعلى سبيل المثال قصة «بيت من لحم»، حيث استخدم فيها الكاتب ضمير المتكلم وتكلّم تيار الوعي^(٢) (ص ١٨١).

(١) سوف ساقش دلالة استخدام هذا الضمير في الجزء الثاني من هذا البحث وانظر الهاشم التالي أيضاً.

(٢) الحقيقة أن الضمير المستخدم في هذه القصة هو ضمير الغائب هو - هي - هم - هن - وليس ضمير المتكلم، كما أن تيار الوعي غير مستخدم في هذه القصة، راجع همفري في المصدر المشار إليه.

ومن الملاحظ أنه ب رغم إعطاء كرير شويك الخلقة الاجتماعية أهمية كبيرة في تحليله لقصص إدريس القصيرة، فإنه لم يعن بربط هذا التحليل، بملحوظاته اللغوية والأسلوبية. وهكذا فإن أسلوب إدريس لم يفحص متزامناً مع جوانبه الاجتماعية واللغوية، وصارت اللغة العامية – على سبيل المثال – لا تقوم بدور في هذا الأسلوب أكثر من إضفاء شيء من الحيوية على الأسلوب وتتجنب إعطاء الإنطباع بالجمود (انظر ص ١٢١ و ١٨١). يضاف إلى ذلك بعض الأخطاء التي لم يكن لصاحب هذا الجهد الكبير أن يقع فيها. من مثل الاضطراب بينضمير الأول – أي ضمير المتكلم – والضمير الثالث – أي ضمير الغائب – . كما أن مفهومه لتيار الوعي يبدو مضطرباً، على نحو ما بينا في الهاشمين رقم (٢٦) و (٢٨).

١ - ٤: وربما كانت آخر الدراسات العلمية التي تناولت لغة يوسف إدريس البحث الذي قدمه كاتب هذه السطور إلى الجامعة الأمريكية بالقاهرة جزءاً مكملاً لمواد الدراسة للحصول على درجة الماجستير في الأداب (مايو ١٩٨٢). والدراسة بعنوان «مستويات اللغة في كتابات يوسف إدريس»، وهي باللغة الإنجليزية^(١).

وقد توجهت هذه الدراسة لبحث مستويات اللغة في كتابات إدريس أساساً إلى محاولة الإجابة عن السؤال حول اللغة المستخدمة في العمل الفني من أجل التعبير واقعياً عن مجتمع ما.

وهكذا فإن أعمال إدريس الأدبية، ومستويات اللغة المستخدمة في هذه الأعمال، يصبحان – من هذا المنطق – وجهين لعملة واحدة وهذه

Hassan Al-Banna M.Ezzil- Din, language levels in Yusuf Idris (١)
writings. the American University in Cairo, May 1982.

والرسالة غير منشورة.

العملة تمثل المجتمع المصري بظروفه الاجتماعية والثقافية والنفسية^(١).

ولأن البحث تطبيقي في أساسه فإن الاقتباس منه يصبح أطول مما تسمع به الحدود المرسومة لهذه المقالة. ولكن ربما أشرنا إلى أهم النقاط التي يتناولها، وربما أخذنا كذلك من بعض التحليلات الموجودة فيه، عندما نصل إلى الجزء الأخير من المقالة الراهنة.

وينقسم البحث إلى مقدمة وخمسة فصول وخاتمة، وملحق وبيلوجرافيا من أعمال إدريس.

ويلاحظ الباحث في المقدمة أن الدراسات السابقة عن لغة إدريس تميزت بعiziتين، الأولى: أن هذه الدراسات كانت محدودة في العدد، وتعاملت أساساً مع قصصه القصيرة، والأخرى، أنها كتبت تقريباً على يد نقاط غير عرب، أو أنها كتبت باللغة الإنجليزية (الصفحة جـ، د من المقدمة).

أما في الفصل الأول: «استخدام العامية المصرية في الأدب الحديث - مدخل نظري»، فيراجع الباحث المشكلة التي تمثل خلفية تقليدية للدراسة أي استخدام العامية في الأدب منذ بداية القرن العشرين حتى إدريس وهذا الفصل (١ - ٣٢) بمثابة مقدمة للدراسة، قصد بها تقديم مراجعة نقدية وتاريخية لعدد من الأعمال الأدبية التي تعاملت مع هذه المشكلة، بمعنى أنها لم تعن بالدخول في الجدل الذي ثار بين النقاد حول المشكلة، وإنما اعتبرت بتبيين وعي الكتاب المبدعين أنفسهم

(١) يعتمد الباحث - في هذا السياق - على عمل الدكتور السعيد محمد بدوي في كتابه «مستويات العربية المعاصرة في مصر، بحث في علاقة اللغة بالحضارة»، دار المعارف، مصر ١٩٧٣.

حول المشكلة على المستوى النقدي والإبداعي معاً^(١). وقد حصر البحث الموضوع هنا في ثلات نقاط هي :

١ - الدعوة إلى أدب مصرى محلى.

٢ - مفهوم «الواقعية».

٣ - الاستخدام الفعلى للعامية المصرية في الأدب.

وقد بحثت هذه النقاط الثلاث في نطاق القصة القصيرة والرواية والمسرحية.

أما الفصول (٢ - ٥) فتمثل تعريفات أو تحليلات لأعمال إبداعية مختلفة لإدريس حيث تبحث الإستخدامات اللغوية تحت تصنيفات نقدية من مثل الفصل الثاني وعنوانه «وجهة النظر بين الراوى والشخصيات» (٣٣ - ٥٤)، حيث يتعامل الباحث مع طريقة اقتراب لغة إدريس من الاختلاف في «وجهة النظر» بين الراوى والشخصية. ويتبع هذا الفصل إلى أن استخدام إدريس للتعبيرات العامية داخل السرد في شكل تكتيكات فنية خاصة به، قد ساعد على إبراز وجود الشخصية في الموقف، على حين أن الراوى تجنب استخدام مثل هذه التعبيرات العامية عندما أراد أن يعطي وجهة نظره هو من الموقف نفسه داخل السياق.

وفي الفصل الثالث: «لغة إدريس بين التحييز والتعميم» (٥٥ - ٧٤) بين الباحث في الجزء الأول منه كيف يستخدم إدريس مستوى لغوي بعينه في إعطاء ملاحظاته النقدية داخل القصة، جاعلاً القارئ يرتبط بالسياق بوصفه مشاركاً أساساً، في عملية قراءة القصة. أما في الجزء الثاني من هذا الفصل، فيوضح الباحث كيف أن إدريس - بما هو

(١) انظر في هذا الصدد كذلك *cachia the use of colloquial in modern Arabic literature*, journal of the American Oriental Society.

راوٍ – ربما أظهره تحizه ضد شخصيات بعينها عندما يصفها بعبارات عامة مختارة بعناية.

أما الفصل الرابع «الاستخدام اللغوي في الحوار» (٧٥ – ٩٣) فمكرّس لفحص مستويات اللغة في الحوار داخل مسرحيات إدريس وقصصه القصيرة والطويلة آخذًا في الحسبان التحولات والتداخلات بين مستويات العربية المختلفة، رابطاً في كل ذلك بين الاستخدام اللغوي والمعنى في المسرحية، والقصة القصيرة والطويلة.

فإذا ما جئنا إلى الفصل الخامس (٩٤ – ١٠٠) وجدنا «ثلاثة» أشكال من كسر المألوفية defamiliarization يتعرّض البحث هنا لاستخدام «الكليشيهات» والأمثال والعبارات الفصحى والعامية، وأسلوب الـ anadiplosis وتيار الوعي .

وهذه الأشكال الثلاثة محللة بوصفها نوعاً من كسر مألوفية المعنى في العمل الفني عن طريق كسر مألوفية التعبير، أو استخدام تكنيك أدبي معين بشكل مفاجيء داخل السرد، من أجل إطالة إدراك القارئ، ومن ثم إعطائه فرصة للوصول إلى فهم أفضل للمعنى خلال عملية القراءة^(١) .

(١) «غرض الفن إذن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لا كما تعرف. وتقنيك الفن هو جعل الأشياء تبدو «غير مألوفة»، جعل الأشياء صعبة، كمن يزيد من صعوبة وطول عملية الإدراك، لأن هذه العملية جمالية متّهية في حد ذاتها، وينبغي أن يعمل على بسطها. الفن طريقة لخبر فنية الشيء، أما الشيء نفسه فليسمهما، فيكتور شكلوفסקי، «الفن باعتباره تكنيكاً»، ترجمة عباس التونسي ومراجعة حسن البنا، «ألف»، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثاني، ربّيع ١٩٨٢، ص ٧٨.

١٠ - عن التكنيك في العمل القصصي والروائي

إن الحديث عن لغة العمل الفني يقود - على نحو ما رأينا إلى النظر في أساليبه التي توظف هذه اللغة في شكل تكنิكات أدبية لها ملامحها التي يسعى النقاد إلى تحديدها من خلال تحليل الأعمال الأدبية. ومرة أخرى لا يجد الباحث بدأً من الإشارة إلى القلة الواضحة لمثل هذه الدراسات التي تساعد على فهم العمل الفني من داخله، أي من خلال اللغة والأساليب المستخدمة فيه. إن أهمية مثل هذه الدراسات وغيرها، الواضحة في منطلقاتها النظرية تكمن في أنها تنفذ الدرس النقدي من الواقع في أسر عناوين تميز بأنها عامة وغامضة وموحدة بالحداثة، في حين أنها ارتداد إلى الموقف النقدي التقليدي أو استمرار له، وهذا ما أشرنا إليه في الجزء السابق^(١).

(١) اهتم بالتكنيك في الرواية العربية (المصرية خاصة) علي الراعي في «دراسات في الرواية المصرية» (القاهرة - ١٩٧٩)، ومحمد الربيعي في «قراءة الرواية - نماذج من نجيب محفوظ» (القاهرة - ١٩٧٤)، وقد ترجم أيضاً «تيار الوعي في الرواية الحديثة» لروبرت هموري (القاهرة - ١٩٧٥)، ولشكري عياد «مدخل إلى علم الأسلوب» (الرياض - ١٩٨٢) وإن كانت تطبيقاته على فناني وليس على قصص أو روايات. وانظر كذلك عدداً من المقالات في عدد «فصول» الخاص بالرواية وفن القصص: ٢/١٩٨٢، حيث نجد مقالات لأنجيلا بطرس سمعان عن «وجهة النظر في الرواية المصرية» ص ١٠٣ - ١١٥، وعبد الرحمن الخاجي «اللغة... الزمن... دائرة الفرضي» ص ٢٦١ - ٢٦٤، وفتحي أحمد «لغة الحوار الروائي» ص ٨٣ - ٩٠، ويعيسى عبد الدايم «تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة» ص ١٥٣ - ١٧٢. وقد أشرنا من قبل إلى مقالة نبيلة إبراهيم عن «لغة القصص في التراث العربي» بالعدد نفسه من فصول. وانظر كذلك مقالة سوزانا قاسم «المفارقة في

٢ - ١ : تقول لوريل بريتون (١٩٨٠)^(١) في تقديمها لبحثها عن أسلوب «الإدراك الممثل» represented perception - دراسة في أسلوب القصص - إن النقاد قد اهتدوا منذ زمن طويل إلى تكينك روائي عرف باسم الكلام والفكر الممثل represented speech and thought التكينك يعبر عن أفكار الشخصية في زمن المؤلف الماضي «زمن الحكاية» وضمير الغائب. وهو يعبر أيضاً عن ذلك في لغة الشخصية العاطفية. إن هذا الأسلوب، وهو بدليل لكل من الحديث المباشر وغير المباشر في القصة، يحدد بملامح لغوية معينة على مستوى التركيب وعلى مستوى المعنى معاً. كما يحدد بإشارات شكلية في السياق الشخصي. في هذا الأسلوب يستطيع المؤلف، بشكل مباشر أن يتمثل، بدلاً من أن يقدم أو يقرر، الوعي بدون أن يتضمن ذلك حديثاً داخلياً للشخصية.

وهناك تكينك مشابه لهذا يستخدم من أجل التعبير عن المستويات السفلى من الوعي ، أي إدراكات الشخصية للعالم الخارجي . واسم هذا

القص العربي» بالعدد نفسه ص ١٤٣ - ١٥١ ، وانظر معها مقالة سامية محرز عن المقارقة عند جعزم جويس وأمبل حبيبي ، مجلة «الف»، مجلة «البلاغة المقارنة» عدد ٤ (ربيع ١٩٨٤) ، ص ٣٣ - ٥٤ ، وانظر بعدها مقالة للكلود أودبير. عن «اللغة بين الرواية الحديثة والرواية النيوكلاسيكية» حيث يدرس نصاً مقتبساً من طه حسين ومجيد طربا ، ص ٥٥ - ٧٠ .

ونمة كتاب من سلسلة New Accents بعنوان «اللغة والأسلوب» من تأليف E.L.Eptein (بريطانيا ١٩٧٨) وفي السلسلة نفسها كتاب بعنوان «علم اللغة والرواية» من تأليف روجر فولر R. Fowler (بريطانيا ١٩٧٧). وهذهان الأخيران مع كتاب الدكتور شكري عياد المذكور سابقاً مقدمة جيدة في الموضوع .

Brinton, laurel, Represented perception, A study in Narrative style. poetics (1980) 363 - 381, North Holland publishing. (١)

التكتنิก «الإدراك المتمثل» represented perception وهو يشبه التكتنิก الأول من حيث وجود ملامح لغوية مشتركة بينهما، ولكنه يتميز بملامح خاصة به كذلك. وينهض هذا التكتنิก الأخير بالربط بين العالم الداخلي والعالم الخارجي والمزج بينهما في النص القصصي: فالعالم الفيزيائي الذي يعبر عنه عادة في وصف من قبل المؤلف، يصبح إدراكات حسية في وعي الشخصية. الإدراك المتمثل represented speech and thought فإن المؤلف يستطيع أن يتمثل إدراكات الشخصية بشكل مباشر، دون أن يوحى بذلك بحديث داخلي للشخصية. ومهمها يكن من أمر فإننا سنرى أن بريتن Laurel Brinton سوف تنتهي إلى اعتبار هذين التكتنيكين جزءين متكملين من أسلوب قصصي متماش (ص ٣٦٣).

٢ - ولكن لنمسك الخيط من أوله. حيث نحدد المصطلح في سياق التاريخي، وعلاقته بالجدل النقدي في مناهج أخرى غير لغوية، ثم في علاقته بتيار الوعي. لقد تناول عدد من النقاد التكتنิก الأول، بصفة خاصة، بالدرس والتحليل، وهناك مقالة كتبتها الباحثة دوريت كورن Dorricohn (١٩٦٦)^(١) عنوانها «المونولوج المروي»: تعريف بأسلوب narrated monologue قصصي؛ وهي تقصد بالمونولوج المروي Style:تعريف بأسلوب represented speech and thought والباحثتان التسميات الأخرى التي عرف بها الأسلوب، وخاصة في اللغة الألمانية، مثل: Rede: rebeit: «ال الحديث المجرب» وفي اللغة الفرنسية Style indirect libre «الأسلوب الحر غير المباشر». وترجع التسمية الألمانية

Cohn, Dorrit. Narrated Monologue: Definition of Fiction Style. (1) comparative literature 19 (2) 79 - 112 USA (1966).

ولها كتاب صدر عن برستون (١٩٧٨) وتشير إليه بريتن وعنوانه:

Trasparent Minds: Narrative Modes for presenting consciousness in Fiction.

وهو كما ترى في الموضوع نفسه.

إلى (١٩٢١)، وقد أطلقها لورك Lorck^(١) على حين تعود التسمية الفرنسية إلى (١٩١٢)، وقد أطلقها بالي Bally^(٢) أما التسمية الإنجليزية التي تعمدتها بريتن فحديثة زمنياً، حيث أطلقها بانفيلد Banfield في (١٩٧٧)^(٣) وأما كون فقد نحت المصطلح المشار إليه في عنوان مقالتها وإن كانت تشير - ومعها بريتن - إلى المصطلح الألماني والفرنسي طوال الوقت. وسوف اختار نفس ترجمة المصطلحي بريتن إلى العربية، أعني: أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل؛ وذلك لسبعين: الأول: ما تثيره كلمة «المونولوج» في العربية من كونها «حديثاً داخلياً للشخصية»؛ وهذا ما تحرص بريتن على القول بخروجه من إطار الأسلوب القصصي والثاني تفيده مادة «مثل» من وزن «تفعل» حيث تلمع إلى دور المؤلف الذي يحاول طوال الوقت الاتصال في عواطف الشخصية ويكتفي بتناولها في حالاتها المختلفة في مثل هذا الأسلوب.

تعرف كون المصطلح الأول - وهي لم تتكلم عن الثاني، أي الإدراك المتمثل represented perception بشكل صريح وإن كانت أعطت المونولوج المروي بعض صفاته على ما سوف نرى - تعرفه على أساس التسمية الألمانية erlebte Rede والحديث المجرب (بأنه يمكن وصفه بإيجاز بأنه ترجمة لأفكار الشخصية في عباراتها الخاصة، مع الاحتفاظ باستخدام ضمير الغائب في السرد... والاحتفاظ بزمن المؤلف... أنه يمكن المؤلف من حكاية الأفكار الصامتة للشخصية بدون قطع في خط السرد) (ص ٩٧ - ٩٨) وترى بريتن أنه «على الرغم من عدم اتفاق الباحثين على اسم لهذا الأسلوب الشائع في الرواية الحديثة، فإنهم بوجه

(١) ، (٢) ، (٣) انظر قائمة المراجع المذكورة في نهاية مقال بريتن. وعن كل الأسماء الواردة عن كون أيضاً انظر مقالتها وهوامشها. ولم أجد حاجة ملحة لترجمة الهوامش، لأنها كلها تقريراً عن كتب بالألمانية.

عام – يتفقون على ملامحه واستخداماته» (ص ٣٦٣ – ٣٦٤). وقبل أن نعرض لتاريخ المصطلح أو الأسلوب الأول «الكلام والفكر المتمثّل» كما عرضت له كون (١٩٦٦) نشير إلى سياق هذا الأسلوب من خلال بريتن.

٢ - ٣ : لقد أثار أسلوب الكلام والفكر المتمثّل Ret اهتمام الباحثين على نطاق واسع. لأنّه أسلوب متغلّل في الرواية الحديثة، ولكن لأنّه – فوق ذلك يلقي ضوءاً على قضيّاً في النّظرية الأدبية، والنّظرية اللغوية، وفلسفة اللغة وهي قضيّاً أكثر اتساعاً من تلك المتعلقة بالأسلوبية فقط. ففيما يتصل بالنظرية الأدبية، يتطلّب هذا الأسلوب تحديداً أكثر دقة مما يقال بشكل عام عن تدخل المؤلّف في النّص . ويكتسب هذا الأسلوب أهمية مرئية في المناقشات التي تدور حول مفهوم القاص (أو المتكلّم داخل النّص)، كما يكتسب الأهمية نفسها عند مناقشة مفهوم «وجهة النّظر» خصوصاً عندما تطرح أسئلة حول الانتقالات في وجهة النّظر، ووجهات النّظر المتعددة، أو حول التّماسُك النّصي ، وكذلك عندما تستخدم مصطلحات من مثل القاص واسع المعرفة، أو وجهة نظر الشخص الثالث (أي ضمير الغائب) إنّ أسلوب الكلام والفكر المتمثّل Ret يشترك مع تيار الوعي والأسلوب المحاكي في الرواية الحديثة ومن ثم فهو مهم في تحديد الغرض والتّأثير الفني لهذين المنهجين . وأخيراً فإن استخدام هذا الأسلوب مهم في تطور شكل الرواية الحديثة ومضمونها، بقاصها غير الفضولي أو المفقود، وبسردها الموضوعي ، وفي الوقت نفسه «تحولها الداخلي» Inward turning أو تأكيدها أفكار الشخصيات وشعورها .

إن البحث في هذه الموضوعات متعدد، وهو يشمل دراسات أدبية عامة، وأبحاثاً عن أسلوب المؤلفين الأفراد، من مثل (جين أوستن، وديكتر وجريس وفيرجينيا وولف وجوزيف كونززاد، ود . ه . لورانس .

وهنري جيمس، وغومستاف فلوبير). ولقد كان المدخل التقليدي لأسلوب الكلام والفكر المتمثل *Rst* مدخلاً لغرياً حيث راح النحويون التقليديون يدرسون علاقة الأسلوب بالاتساق الممكن من خلال أقرب مظاهره اللغوية، أي الحديث المباشر وغير المباشر كما أن لغويي مدرسة جنيف ومدرسة فسلر كانوا مهتمين أيضاً بتحديد الملامع اللغوية للأسلوب. إن أسلوب *Rst* مع ذلك يدخل أيضاً ضمن مسائل واسعة خاصة بالنظرية اللغوية، فهو مهم للدراسات اللغوية التي تعنى بالوحدات الأكبر من الجملة، وفي تخليل الأدبي وفي تحديد قواعد النص التحويية. وهذا له علاقة بموضوعية هذا الأسلوب وأهميته بالنسبة للدراسات البراجماتية أو المتصلة بال نحو الوظيفي، وأكثر من ذلك يسمم في الجدل القائم حول الوظيفة التوصيلية للغة، ذلك أن هذا الأسلوب الأدبي يبدو أنه يسمح باستعمال الضمير الأول (المتكلم المفرد) فقط في السرد الخاص بهذا الضمير ولا يسمح أبداً باستعمال الضمير الثاني (المخاطب). وفيما يتصل باستخدام هذه الأنماط اللغوية المختلفة، يتضح أن أسلوب الكلام والفكر المتمثل يختص – في تلك الأنماط الخاصة – بنماذج المتكلم (السامع)، ولهذا فإن هذا الأسلوب غالباً ما ينظر إليه بوصفه ظاهرة أدبية خالصة. (ص ٣٦٥).

٢ - ٤: يقول كون (١٩٦٦) إن التحول الداخلي *Inward turning* للرواية أي تطورها من السرد الملحمي أي المغامرة الإيجابية، والاهتمام الاجتماعي إلى التمثيل الدرامي، أي الخبرة الروحية، والتأمل الاستيطاني – قد تقصت أثره دراسات كبيرة. وفي إطار التطور العام لهذه الدراسات يمكن أن ينسب التردد المتزايد للمونولوج المروي *narrated monologue* (وهو الاسم الذي نطلقه كون على أسلوب *Rst*) يمكن أن ينسب إلى التقنية المندرجة في التكتيكات لتقدم الحياة الداخلية في شكل قصص. ولتلخيص هذا التطور كتب أوسكار فالتسيل *Walzel* في ١٩٢٥ :

«خلال الحديث المجرب erlebte Rede تصبح الحكاية في معناها الأدبي المحدد ذات تمثيل حقيقي»، ومثل كل الابتكارات في التكنيك، ظهر المونولوج المروي N.M بالصدفة مبكراً جداً في الأدب. وقد وجدت أمثلة محدودة في القرنين السابع عشر والثامن عشر (بصفة خاصة حكايات لافونتين الخرافية)، وحتى في ملاحم العصور الوسطى، وأول من توسع في استخدام هذا الأسلوب هي جين أوستن (1775 – 1817)، التي سررت وعي بطلتها «إما»، وترجمت إيقاع المناقشة الداخلي في نفسها بدون أن تدع صوت الراوي يتدخل. ويمكن العثور على أمثلة في القرن التاسع عشر نفسه، من مثل جورج إلبيوت (1819 – 1880) وجورج ميريريث (1828 – 1909).

أما في فرنسا فكان فلوبير (1821 – 1880) أول من استخدم هذا الأسلوب بشكل متكرر ومؤثر بدرجة عالية. وفي ألمانيا كان أوترلود فيج أول من استخدم هذا الأسلوب في منتصف القرن 19 في رواية عنيفة اسمها «بين السماء والأرض». ومن الطريق أن نلاحظ، في هذا الصدد، أن لودفيج الذي كان ناقداً أفضل منه روائياً، قد طور نظرية للرواية تدعو إلى شكل «منظري» Scenic قريب جداً من ذلك الذي دعا إليه هنري جيمس. فمع أول روايات هنري جيمس (1843 – 1916) ننتقل إلى حقبة نجد فيها المونولوج المروي يسود العالم كله tout le monde حقاً. أما في الأدب الألماني، فإن التكنيك قريب جداً في تداعيه مع من يسمون بالكتاب الانطباعيين في نهاية القرن، خصوصاً مع اشنبيتلر Schnitzler الذي ملاً أعماله كاملة بكل طرز الحديث الداخلي.

وإذا تحركنا إلى القرن العشرين، فإن «الحديث المجرب» يصبح أسلوباً مصطلحاً عليه، وقد استخدم على الأقل بالصدفة، في معظم القصص المكتوبة بضمير الغائب، وفي أعمال دوروثي ريتشارد سون

(١٨٧٣ - ١٩٥٧)، وفي رجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١)، وجيمس جويس، الذي عاش ومات بين تاريخي ميلاد وولف ووفاتها وتوماس مان (١٨٧٥ - ١٩٥٥)، وكافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) وعند ذاك تكون قد وصلنا إلى مركز تيار السرد الحقيقي (ص ١٠٧ - ١٠٨).

٤ - ٥: أما على مستوى النقد فقد ظهر «الحديث المجرب» erlebte في ألمانيا موضوعاً للمناقشة النقدية منذ أن تحدد لأول مرة في بداية القرن على النحو ما عرف في الأسلوبية الفرنسية باسم «الأسلوب الحر غير المباشر» Style indirect libre وهو يعد أقل استخداماً ودقّة من المصطلح الألماني. وترى كون أن طلاب «الحديث المجرب» كانوا في بداية الأمر نحوين ولغوين، ولكن منذ أن أخذ البحث الأدبي في هذين البلدين على عاته الاقتراب من البحث الفيلولوجي والأسلوبي فإن الظاهرة سرعان ما نوقشت في سياق التر القصصي على يد باحثين بارزين في العقل الأدبي، مثل ليوبولدزير Leopoldzir وأوسكار فالنسل Thibaudet وألبرت تيودورية.

وفي العقد السادس من هذا القرن برزت في ألمانيا موجة من الاهتمام «بالحديث المجرب» أقتضى الضوء ليس على هذا التيار القصصي فحسب، بل عُنيت أيضاً بتطور الرواية الحديثة وظاهرية الأسلوب القصصي (ص ١٠٠).

وعلى حين المحتج برلين (١٩٨٠) إلى علاقة أسلوب Resٰ بتيار الوعي كما أشرنا سابقاً، فإن كون قد ربطت بين هذين الأمرين والإهمال الفعلي لهذا الأسلوب الأول، يـ النقد الأنجلوـ أمريكي، ورأـت في هذا الإهمال دليلاً على أن دراسة التكثيك القصصي كانت ما تزال حتى ذلك الوقت (١٩٦٦) تقف على تخوم اللغة بشكل ملموس.. فالباحثون

— الكاتبون بالإنجليزية — يميلون على أي حال، إلى رفض أن يكون «الحديث المجرب» مقابلًا لتيار الوعي أو هم ينظرون إليه نظرتهم إلى شيء من فضول القول. فمثلاً يؤكد أحدهما «أنضمير الأول المتكلم، والضمير الثالث الغائب لا يختلفان في «إبراز» أي شيء، فناناً لا استطيع أن أرى صلة ذات معنى — مهما قيل — بين رواية السرد، أو وجهة القصة، واستخدام «أنا» أو «هو»، فما يمكن أن يقال بضمير منها يمكن أن يقال بالضمير الآخر» (ص ١٠٢) (٣٩) وبناء على هذا الاقتباس يبدو للباحث أنه من الممكن إرجاع هذا الطمس للفرق بين ضمير المتكلم وضمير الغائب داخل العمل القصصي إلى سوء فهم لنظرية وجهة النظر، فالجدل في صالح الزاوية الداخلية للرواية. كما قررها بقسوة هنري جيمس، وبيرس لوبيوك (١٨٧٩ - ١٩٦٥)، وجوزيف وارن بيتش، Beach، قاد إلى الاعتقاد بأن الرواوي المنفصل غائب عن الرواية المسمرحة dramatized intelligence؛ وأنه لهذا يُعد «الذكاء المركزي» central هو نفسه الرواوي بالمعنى نفسه الذي يتحقق عندما يكون الضمير «أنا» هو رواوي القصة بضمير المتكلم.

وربما كان لوبيوك هو الذي بدأ سوء الفهم هذا عندما أشار إلى الشخصية التي تتحصر الرواية فيها من خلال أسماء مثل «المؤلف المسرح»، أو «المتكلم باسم المؤلف». أو «الرواوي اليقظ» Fresh Narrator ولكن برغم هذه الاستعارة المضللة فإن لوبيوك نفسه كان واعياً كل الوعي بأنه في روايات الضمير الغائب تتكامل النفس المصورة مع إنسان ما آخر.. ينظر من فوق كتفه»: «إن العين المعاصرة مع أحدهم في الكتاب، إلا أن رؤيتها تزداد قوة، وتضم الصورة أكثر، وتتصبح أكثر غنى وامتلاء، لأنها تشمل — في الوقت نفسه — صورة المؤلف بالإضافة إلى صنيعته.. لا أحد يراقب، ولكن في الحقيقة هناك

الآن ذهنان فيما وراء تلك العين، أحدهما هو ذهن المؤلف...^(١).
ويقفر هذا النص من لوبوك ليكون وصفاً للموقف القصصي الدقيق
الذي كثيراً ما نلقاء في الحديث المجرب. إن مجرد الإصرار على حضور
الراوي المتواتي عن الأنظار، وعلى ازدواجية الرؤية التي تتبع ذلك
أو غموضها يجعلان من الممكن تحديد هذا الأسلوب في ترجمة الوعي
بطريقة صحيحة. ومع ذلك فإن نقاداً آخرين قد قبلوا بوجه عام مصطلح
يُنشَّ Beach المؤلف من الخارج Exit Author بوصفه شعاراً للرواية
الحديثة، ونتيجة لهذا التبسيط المخل، فإنه يصبح أمراً عادياً أن نعد
الذكاء المركزي هو الراوي أو أن نسلم بالإصرار على الاختفاء الكلي
لأي راوٍ مهما يكن (ص ١٠٢).

أما فيما يتصل بالباحثين الأميركيين فلم يبدأوا – في رأي كون –
في تحليل مشكلة ترجمة الوعي في ضمير الغائب في الرواية إلا مع
الدراسات الأولى، لرواية تيار الوعي، ويقترب ديفيد داتشيز، في كتابه
عن فيرجينيا وولف، اقترباً كثيراً في تحديد الحديث المجرب عندما
يتكلم عن «موازنتها بين الفكر التقريري والتحويل المباشر غير المراجع
للوعي». ويبدو، مع ذلك، أنه يعد هذا من باب الأسلوب لا الخاص
يفرجينا وولف، فلا يبين عن وعي بالتقنيك بشكل عام. أما ميليفين
فريدمان في كتابه «تيار الوعي»: «دراسة في الطريقة الأدبية». فيذكر أن
«أسلوب فلوبير» هو «الأسلوب الحر غير المباشر»، وأنه خطوة رائدة لتيار
الوعي، ويلمع مرة أخرى إلى هذا التقنيك في علاقته بهنري جيمس،
وفيرجينيا وولف، وجيمس جويس (ص ١٠٣).

ومن أجل البحث عن تسمية إنجليزية أفضل، تتردد كون بين

(١) انظر لوبوك، بيرس، صنعة الرواية، ترجمة عبد السنار جواد، دار الرشيد للنشر
١٩٨١) ص ٢٣٨ – ٢٣١.

«الوعي المروي» narrated consciousness و «المونولوج المروي» narrated monologue وترى أن الأخير يعبر عن مباشرة (الحظبة) الصوت الذي سمعه، على حين أن الأول يعبر عن الحقيقة الجوهرية التي مفادها أن الراوي، وليس الشخصية، في الرواية، بيت إلينا هذا الصوت. وهكذا نرى أن هذين المصطلحين سيعتacen بالغموض الأساسي والتعقيد الجوهرى لهذا التشكيل الأسلوبي، ولما كان «الوعي المروي» يحمل تداعياً غير مرغوب فيه مع «تيار الوعي» فإن كون تفضيل مصطلح «المونولوج المروي» (ص ١٠٣ - ١٠٤).

٢ - ٦ : وإذا كانت كون وبريتتن تتفقان في كلامهما على النقطة الخاصة بعلاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst والمونولوج المروي فإن النقطة الخاصة بكلامهما عن الوعي داخل هذا الأسلوب، وكيفية تمثله أو ترجمته تحتاج إلى وقفة، حيث تثير بريتتن بعض الأسئلة في هذا الصدد تؤدي بها إلى مناقشة الأسلوب الثاني «الإدراك الممثل» represented perception ولكن هذا يحتاج إلى إلقاء الضوء على الأسلوب الأول من ناحية العلامات اللغوية التي تميزه، والذي يشترك معه فيها الأسلوب الثاني في الوقت نفسه. وبعد ذلك سيفضح الأسلوب الأخير في سياقه وعلاماته اللغوية الخاصة به كذلك.

تقول كون إنه من خلال استخدام الحديث المجرب erlebte Rede يمكن للنص أن ينسج داخل عقل الشخصية وخارجه. ويمكن له أن يناسب من الراوي إلى الشخصية، ويعود ثانية من الشخصية إلى الراوي، بدون انتقال ملحوظ. وبالسماع باستخدام الزمن نفسه لوصف وجهة نظر الفرد في الواقع وصف هذا الواقع نفسه، فإن العالم الداخلي والخارجي يصبحان عالماً واحداً، حيث تلغى المسافة الواضحة بين الراوي وصنيعته، ويلتحم مستويان لغويان في مستوى واحد، وهما الكلام

الداخلي بتميزه الأسلوبي الشخصي وتقرير المؤلف شبه الموضوعي ، بحيث يبدو التيار نفسه ماراً من خلال الوعي الراوي والتصويري . وهكذا فإن «الحدث المجرب» يستولي على روح المونولوج الداخلي وأسلوبه داخل بنية القصة المكتوبة بالضمير الثالث . وأهم من ذلك كله ، تحديد روبرت همفري في كتابه «تيار الوعي في الرواية الحديثة» لكتابك فن الرواية الحديثة يسميه «المونولوج الداخلي غير المباشر» ، الذي يختلف بشكل ملحوظ عن المونولوج العادي الذي يستخدم ضمير المتكلم». سواء في الطريقة التي يعملان بها ، أو في تأثيرهما الممكّن» . وهو يعطي مثلاً من «بولسيس» و«ومسر دالواي» ، ومن الواضح أنهما لم يكونا مالوفين في الجهود المبذولة في الموضوع في فرنسا وألمانيا . ولذلك فإن همفري قد اكتشف «الحدث المجرب» في الإنجليزية ، ولكن لسوء الحظ فإنه غير واضح تماماً في وصفه للأسلوب . فعلى الرغم من أن «المونولوج الداخلي غير المباشر» يعطي للقارئ «منظراً فيه حضور مستمر للمؤلف» ، فإنه مع ذلك يقدم مادة غير متكلم بها ، كما لو كانت آنية مباشرة من وعي شخصياته » ويقع همفري ، خلال شروده ، بين محاولة تطبيق معيار «المباشرة» والتراجع عن هذا التطبيق : «فالمؤلف يتدخل بين الشخصية والقارئ» : ما يقدم من الوعي هو المباشرة : الوعي (في مثل من جويس) «لا يقدم أبداً مباشرة» : والمونولوج الداخلي غير المباشر «يأتي مباشرة من النفس»^(١) .

إن السبب في هذه التناقضات يرجع بشكل واضح إلى أن همفري لم يقبض بشكل صحيح على الغموض الجوهرى في هذا التكتيك القصصي . إن ترجمة أفكار الشخصية في ضمير الغائب لا يمكن أن تكون مباشرة «الاقتباس المباشر فقط يمكن أن يكون» ، وليس هي

(١) انظر ترجمة الدكتور محمود الريبي لكتاب همفري . وقد ورد ذكره في هامش رقم (٣٣).

كذلك غير مباشرة؛ بما أن فعل التقرير معبر عنه بدون شك في النص. ولهذا فإن مصطلح «المونولوج الداخلي غير المباشر» مضلل، فعلى حين أن المونولوج الداخلي مباشر في المنظر نفسه كحدث غير مباشر، فإن الموازي لهذا الأخير في ترجمة الوعي هو أسلوب يعطي فيه المؤلف تقريراً عن أفكار الشخصية ومشاعرها في جمل تابعة تأتي بعد أفعال مثل: أمل، خاف، عرف، تجاهل، انتهى إلى، وهو أسلوب كثيراً ما يُشار إليه على أنه «تحليل داخلي» *internal analysis* «الحدث المجرب» *erlebte Rede* يقع في مكان ما بين الحديث المباشر وغير المباشر، أي أنه أكثر في عدم مباشرته من السياق «الحدث المباشر» وأقل في عدم مباشرته من السياق «الحدث المباشر» وأقل في عدم مباشرته من الأخير «الحدث غير المباشر».

وفي الوقت نفسه يلقى بلحظية التجربة الحاضرة داخل الزمن القصصي الماضي (ص ٩٩).

وكون معنية هنا بتحديد العلاقة بشكل صحيح بين المونولوج المروي NM ورواية تيار الوعي. وهي ترى وجوب الاتفاق على المصطلحات أولاً، وتشير إلى أن ثمة ميلاً متزايداً في الكتابات النقدية في الخمس عشرة سنة (١٩٥٠ - ١٩٦٥) للتفريق بين مفهومي تيار الوعي والمونولوج الداخلي. وتکاد تجمع الآراء على أن تحديد «رواية تيار الوعي» يجب أن يتعلق بنوع *genre* - *sub* للرواية، على حين أن «المونولوج الداخلي» يجب أن يتعدد بوحد من التكتيكات المتعددة المستخدمة في الأغلب لنقل العالم الداخلي للشخصيات في رواية تيار الوعي. وقد قال همفري بذلك وإن كان بولنج Bowling ينظر إلى تيار الوعي بوصفه تكتيكأً. ولكن الذي يجب أن يتحقق منه بوضوح أكثر هو أن «تيار الوعي» مصطلح عام جداً، وانطباعي إلى حد كبير، لا يعطي

خطوطاً عريضة لمقاييس دقيق، ولا يساعد على تقدير ما إذا كانت هذه الرواية أو تلك رواية من روایات تيار الوعي. إن المطلعين اللذين يتبعون وجودهما في تيار الوعي دائمأ هما: (١) أن ترجم الوعي مباشرة، بدون حضور الرواية؛ (٢) ألا تترجم الكلام، ولكن مستوى «ما قبل الكلام» من الوعي^(١).

وإذا تدبرنا للحظة ما يمكن أن تبدو عليه رواية تتبع هذين المعيارين معاً، اتضح لنا أنه سيكون عليها أن تنسخ على الصفحة المطبوعة، بدون تدخل الرواوي، المحتوى اللافعلى للعقل^(٢). وصحيح أن المرء يستطيع أن يكتشف عند بعض المؤلفين المحدثين شعوراً بأن اللغة تقف عائقاً دون الانسياق الإيقاعي والتخييل للوعي، كما أن في استخدامهم للنقط والشرط والأقواس وعلامات الترقيم الأخرى عرضاً من أعراض هذا الميل للذهب وراء اللغة ولكن الحقيقة التي

(١) ترى كون أن بولنج في مقالته المعروفة بـ«ماتكنيك تيار الوعي»، ٣٩٥ – ٣٩٢ (٩٥٠) يتوقع من تيار الوعي أن يقللنا مباشرة إلى الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخل ..

(ص ٣٤٥). وفي الوقت نفسه يرجو أن يستثنى من تيار الوعي ما يدعوه «مستوى لغة الوعي» (ص ٣٤١)، أو «منطقة اللغة» (ص ٣٤٥). وبالمثل يعتقد همفري أن رواية الوعي تهتم بشكل أولى بـ«مستوى ما قبل الكلام» (ص ٣ – ٤). وهي تذهب مع بعض الباحثين إلى أن الفرق بين مستويات الكلام ومستويات ما قبل الكلام من الوعي في الممارسة النقدية، مقاييس متاحيل أن يطبق (انظر هامش ٣٤ ص ١٠٨ من كون).

(٢) وتفترح كون أن أقرب واحد يجرب عن هذه الوصفات هو الشاعر سورجان شترين في قصيده «أغنية السمك الليلية». والحقيقة أنها تسخر من الفكرة، حيث إن قصيدة الشاعر هذه لا تعلو هذا الشكل مكرراً مرتين، أو شيئاً من هذا القبيل، حيث يعمل قصيدة مستخلماً رموز العروض ولكنها لا تقرأ، بل عليك أن تخيلها.

لا تغير هي أن الأدب يستخدم الكلمات، ويترك الكاتب فقط هذين الاختيارين: أن يدع الشخصية تحكي، أو يدع الرواوى يقص.

وعلى حين أن المونولوج الداخلي لا يستطيع أن يقدم كلام ما قبل الكلام عند متكلمه، فهو يستطيع أن يمثل مانة الوعي في نظام منطقي بدرجة أوبآخرى. إن الخلل في الكلام المنظم يمكن أن يحدث على مستويات مختلفة. (١) تسلسل عقلي من الأفكار يمكن أن يسلم إلى سلسلة متداعية من الأفكار. (٢) المنطق النحوي للترتيب العادي يمكن أن يسلم إلى كلمات وجمل غير مرتبطة، وأخيراً (٣) فإن الكلمات نفسها يمكن أن تنشر إلى شذرات ويعاد تجميعها، وكل هذه الأساليب بالطبع مألوفة في المونولوجات الداخلية عند جويس. والمشكلة فقط هي تقرير درجات الابتسار المطلوبة للمونولوج الداخلي الحقيقي . . . ومنذ أن راح البطل الملحمي «يسلي نفسه بنفسه» *Se distrait lui même* خالل وقفات وجيزة من مخاطبة النفس في رواية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حتى المونولوجات المسهبة لأبطال.

ستندال (١٧٨٣ - ١٨٤٢)، وتولستوي (١٨٢٨ - ١٩١٠) أو دوستيففسكى (١٨٢١ - ١٨٨١). وأخيراً أعمال دوجارد واشنيدلر وذرائهم، حيث ربما ملأت المونولوجات القصة كلها - منذ ذلك حدت تطور بعينه يمضي جنباً إلى جنب مع التزعة إلى جوانية *internalization* الأسلوب وإضفاء الطابع الدرامي عليه، تمثل في هذه المونولوجات. أما في رواية تيار الوعي فتصبح مناجاة النفس الصامتة هذه أكثر امتداداً أو أقل تماساً؛ وهي أقل اقتباساً بشكل واضح غالباً. ولكن هذه الاختلافات، بصرف النظر عن أهميتها، هي اختلافات في الدرجة وليس في النوع. وبالطريقة نفسها لو أنها حددنا المونولوج المروي *Nm* نحوياً كما فعلنا من قبل (تمثل أفكار الشخصية في ضمير الغائب وزمن السرد)، فإنه

يمكن تطبيق المصطلح على علامات التعجب الصامتة الموجودة في القصص المبكر، بالمعنى نفسه تماماً الذي نطبق به المصطلح على التأملات المروية التي تنشر جانبيها على كل الروايات... وهكذا فلا المونولوج الداخلي المباشر ولا المروي يمكن أن ينظر إليه على أنه تكتيك يتعلق برواية تيار الوعي بوجه أساسي. وغاية ما هنالك أنه كما كان الرمز في القصيدة رمزاً قبل أن يضمه الرمزيون بزمن طويل في مركز القصد من فهم، فإن المونولوج الصامت، سواء بضمير المتكلم أو الغائب، كان أسلوباً أدبياً مستخدماً منذ زمن طويل قبل أن يملا جيل فرجينيا وولف الكتب كلها بـ«تفكير عادي في يوم عادي» *an ordinary day mind on an ordinary day* (ص ١٠٧ - ١١٠).

٢ - ٧: وما إن انتهت كون من حل إشكالية المونولوج المروي *Nm* مع رواية تيار الوعي، حتى بدأت في محاولة تبين إمكان ترجمة مثل هذه الأفكار والمشاعر لدى الشخصية كما هي في تشكيلها غير الواضح في عقلها من خلال المونولوج المروي. وهي ترى أنه لـما كان الصوت الاستعاري *Figural* غير مقتبس مباشرة، كما هو في المونولوج الداخلي، فإن هذا التكتيك يسلم نفسه بشكل أفضل إلى عتبات دنيا الوعي. إنه يستطيع أن يعطي تمثلاً أكثر إقناعاً لـذلك الجزء من النفس البشرية المخبأة من العالم، ونصف المخبأة من النفس الرقيقة. إن هذا التكتيك يستطيع أيضاً أن يظهر العقل - على نحو أكثر قابلية - بوصفه مستقبلاً للصورة المارة وـ«الانطباعات الحسيّة» أكثر من أفضل المونولوجات البلاغية التي تستخدم ضمير المتكلم. ولكن في اللحظة التي ينفصل فيها السرد عن تسلسل الأفكار المشكلة في عقل الشخصية، فإن صوت الرواوي يسمع أكثر وأكثر ترددًا، معتبراً بجمل من مثل «بداله» أو «سمع بالكاد». وبهذه الطريقة يدخل المونولوج المروي *Nm* تدريجياً في ظلال التحليل الداخلي، حيث يعطي المؤلف تقريراً عن الحياة

الداخلية لابطاله. جاعلاً أكثر الأفكار إبهاماً قابلة لأن تصاغ في لغة، ومتراجماً عالماً داخلياً إلى تراكيب لغوية قابلة للإبانة عن نفسها (ص ١١٠).

ولكن بريتن نلاحظ أن ما لم يدرس دراسة جيدة حتى الآن.. فيما يتصل بهذا الأسلوب هو مدى وعي الشخصية أو عمقها الذي يمكن أن يتمثل. هل يمكن أن يتمثل المستويات السفلية وربما غير المتعركة من الوعي. من مثل الإدراكات الحسية، ومن ثم يقدم بدليلاً للوصف القصصي الحالص؟ (ص ٣٦٤). ومن الواضح أن الفقرة السابقة من كون تقترب من الإجابة عن تساؤلات بريتن، ولكن الحقيقة أن الأخيرة في ذهنها أسلوب آخر عرفه النقاد منذ زمن طويل أيضاً ولكن لم تشر إليه كون في مقالتها، على قربه الشديد من الأسلوب الأول الذي نسبت إليه بعض صفات الأسلوب الآخر في الفقرة السابقة، خصوصاً تلك المتعلقة «عذبات دنيا الوعي»، و«العقل في استيفائه للصور العابرة»، و«الانطباعات الحسية».

ترى بريتن أن ستيفن أولمان (١٩٦٤) يزعم في دراسته لتطور أسلوب «الكلام التقريري» reported speech في روايات فلوبير، أن العائق الأساسي الذي حال بين فلوبير وأن يجد طريقه إلى أسلوب الموضوعية الفنية Artistic impersonality هو إخفاقه في أن يرد الوصف الفيزيائي إلى «كلام وفكير ممثل»، Rst. وعلى الرغم من ذلك، ترى بريتن أنه في أعمال مختارة من جيمس جويس، ود. ه. لورانس، وفيرجينيا وولف، وكاثرين مانسفيلد وجوس كاري، تنهض صفحات كثيرة لتمثل الظواهر الطبيعية بما هي مدركات حية تحدث في وعي الشخصية، على حين تحفظ بصوت المؤلف وزمنه. وتقول بريتن أنها سوف تسمى هذه الصفات «الإدراك الممثل» RP، وإنها سوف تفحص

في مقالتها مفاصيل هذه الصفات وملامحها اللغوية واستخداماتها الأدبية، بالمقارنة بمقابلها الخاص بأسلوب «الكلام والفكر المتمثل». وهي تفعل ذلك لتنتهي إلى طرح السؤال عما إذا كان هذان الأسلوبان جزئين متميزين من أسلوب واحد متماسك (ص ٣٦٤).

ومن أجل توضيح ذلك نقدم العلامات اللغوية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل من خلال أمثلة مقتبسة من روايات عالمية اقتبسها بريتن وأمثلة أخرى اقتبسها من يوسف إدريس، مشيرين إلى بعض الاختلافات الممكنة بين العربية والإنجليزية في هذا الصدد.

٢ - ٨: يتميز أسلوب الكلام والفكر المتمثل *Rst* بأنه يقع بين الحديث المباشر وغير المباشر، وليس خليطاً خاصاً منهما، كما نظر إليه في المناقشات المبكرة التي دارت حوله في نهاية القرن الماضي. وفيه الأزمة المتناولة. وضمان الغائب الخاصة بالحديث غير المباشر، وفيه الجمل غير القابلة للتضمين، والزمن الحاضر، وأسماء الإشارة المكانية (ظروف المكان) الخاصة بالحديث المباشر، وفيه الجمل الاعترافية، من مثل: شعر، فكر، قال هذا في الإنجليزية بطبيعة الحال، حيث تعد جملة «قال» *he said* بعد ذكر مقول القول جملة اعترافية، وكذلك جملة «فكرة» و«شعر»، بعد ذكر مضمون الفكرة أو الشعور في اقتباس مباشر. أما في العربية فليس فيها هذا التركيب بشكل أساسي . وقليلًا جداً ما يستخدم الكتاب في القصة هذا التركيب إلا إذا كان الأمر يتعلق بحوار مباشر بين الشخصيات، أو ربما ورد تقليد للجملة الإنجليزية وترجمة لها، المهم أن المؤلف لا يقدم في هذا الأسلوب – مستخدماً العلامات اللغوية السابقة – كلام الشخصيات في اقتباس مباشر، ولا هو يقرر بشكل تفسيري ، أو يعيد صياغة كلام الشخصية وفكراها على نحو ما هو موجود في السياق غير المباشر، وهو أيضاً يتتجنب تقديم الأفكار ككلام داخلي كما يوجد في تيار الوعي . إنه بدلاً من ذلك، يتمثل الأفكار التي

يمكن أن تكون غير مصاغة أو غير متلفظ بها من قبل الشخصية، الأفكار التي هي «قاب قوسين من التكلم بها» (ص ٣٦٦).

وعلى الرغم من أن ثمة صفحات يمكن أن تغمض في نسبتها إلى أسلوب «الكلام والفكير المتمثل» و«السرد الخالص»، فإن المرء ما يزال يستطيع أن يرى فيها ملامح تركيبية ودلالية متميزة، تجعل نسبتها إلى الأسلوب الأول واضحة. والنص التالي من رواية كاترين مانسفيلد «حفل الحديقة» يبين كثيراً من هذه الملامح:

١ - هي لم تخيل أبداً أنها سوف تبدو على هذا النحو. هل أنها على حق؟ فكرت والآن تمنت لو أن أمها كانت على حق (١٩٧٠ : ٧٩) .
..... (٨٠)

أولاً: نرى أن ضمير الغائب «هي» هو موضوع الوعي ، الذي أطلقت عليه كون (١٩٦٦: ٩٩)، «النفس المجربة» experiencing self، ورمز به بانفييلد إلى النفس (١٩٧٨: ٢٩٠)، وهو الذي يشير إليه المحتوى التعبيري للجمل، ومع ذلك فإن المشار إليه في الكلام المادي ليس ضمير الغائب ولكن ضمير المتكلم. وعلاوة على ذلك فإن ضمير الغائب في أسلوب الكلام والفكر المتمثل، يشير عموماً، إلى النفس أكثر منه إلى اسم الشخصية إن ضمائر الغائب المنعكسة يمكن أن ترد حتى عندما لا يكون هناك ضمير غائب فاعل للجملة، أو ربما كان ضمير الغائب جمعاً بدون أي شبهة في الكلام أو الفكر المتزامنين معه.

ثانياً: إن زمن الحكاية الماضي وأسماء الإشارة إلى الزمن الحاضر والمستقبل تكون متزامنة «والآن تمنت لو أن أمها كانت على حق». إن هذه الإشارات تمثل اللحظة المكانية والزمانية لفعل الوعي الصادر من الشخصية. وهذا التزامن يمكن التعبير عنه في أوضح عبارة - بوصفه مزاماً لللحظة الوعي تجاه حدث في زمن الحكاية الماضي.

ثالثاً: وربما وردت في أسلوب الكلام والفكر المتمثل *Rst* الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات التعريف وغيرها من الجمل الإسمية المعرفة، التي ليس لها مشار إليها في الكلام السابق عليها.. ، ولهذا فإن الشخصيات الأخرى غالباً ما يشار إليها بالضمائر أو بالألفاظ التي تبين صلتها بالنفس. ومن أمثلة ذلك «الأم» في المثال السابق. وسوف نرى في القصة التي سنحللها من إدريس أن الزوجة لم تشر إلى زوجها باسمه. بل استخدمت الضمير «هو» واستخدمت كلمة «الزوج» كذلك أشارت إلى اسم الرجل الآخر بضمير الغائب، وبكلمة «الآخر».

رابعاً: يحتوي أسلوب *Rst* على جمل الاقتباس المباشر غير التضمينية والمستقلة. وتتميز هذه الجمل غالباً بمحنتي تعابيري أو عاطفي منسوب إلى النفس إن الاستفهام البلاغي والجمل ذات الظروف المطلقة «أبداً»، أو أدوات الربط الاستهلاكية *(And)*، كما في المثال السابق، هي أمثلة على ذلك. وربما احتوى هذا الأسلوب أيضاً على تركيبات تعابيرية، وزوايد من مثل الجمل والعبارات الاعترافية، والجمل التعبجية، وزوايد الكلام، والتكرارات أو الترددات، *hesitations* والجمل الدالة على التمني، أو الجمل غير الكاملة ولا يمكن أن ترد واحدة من هذه جميعاً في الجمل التابعة *Subordinate clauses* في الكلام غير المباشر.

خامساً: وبالإضافة إلى التركيبات النحوية والعاطفية المتنسبة إلى الشخصية، فإن الصفحات المكتوبة في هذا الأسلوب تحتوي على عبارات ذات مفردات بعينها، تعبّر عن عواطف الشخصية وموافقها، وأحكامها، وتقديراتها، واعتقاداتها. كما تعبّر الشخصية عن «معناها المعرفي والحكمي» (فيليمر ١٩٧٤: ١٦) وتشمل هذه الملامح الدلالية بعض الصفات النوعية، من مثل «عزيزٍ، طيبٍ، ملمعون» وغيرها من النوع، وبعض الظروف، من مثل «احتمالاً، يأساً» والألفاظ الشخصية والكتني، وصفات نابعة من الموقف، من مثل «أحمقٍ، ساذجٍ».

سادساً: في أسلوب Rst تقع أفعال الوعي أو التواصل في موقع اعتراض: «هل أنها على حق؟ فكرت». وتقول كيث هامبورجر إن عناصر الفعل الداخلي من مثل: «فكرة، اعتقد، شعر، هي علامة على السرد ١٩٧٣ : ١٣٤». ويمكن أن تعدّ من مميزات هذا الأسلوب في العربية، في مثل هذه الجملة من إدريس: «اضطربت، ماذا لو عرف؟»، «بيت من لحم : ٣٧». وأخيراً، ربما تميز هذا الأسلوب بخاصة سلبية، هي أنه لا يشمل إشارات للوظيفة التواصلية للغة، فلا أوامر مباشرة، أو نداء في ضمير المخاطب، ولا ظروف، مثل: في الواقع – بصراحة، والإشارات إلى لهجة الشخصية أو طريقة نطقها غير العادية، ولكن ربما وردت عبارات نادرة في مفرداتها، أو كلمات عامية، أو ذوات رطانة خاصة (ص ٣٦٦ – ٣٦٧).

٢ - ٩ الوظيفة الأدبية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل (علاقة القاص بالشخصية).

قامت كون في بداية مقالتها (١٩٦٦) بتحويل ضمائر الغائب إلى ضمائر المتكلم كما غيرت الزمن الماضي إلى المضارع، في بعض أمثلة مكتوبة أصلًا بأسلوب المونولوج المروي N.M وذلك كي تؤكد خصائص هذا الأسلوب، حيث نجد – بعد تحويل الضمائر والزمن – الصوت الداخلي للشخصية في اقتباس مباشر. ولكن من ناحية أخرى لا تتوقف الفروق عند هذه التفصيلات التحويية، فلو أبقينا الأسلوب في شكله المعهول لنقل إلينا أفكار الشخصية وليس أفعالها. وسوف يبدو المونولوج الداخلي مرتبًا بأفعال الشخصية كما تمارسها، وهو ما سوف يبدو غير واقعي، وربما كان مثيراً للسخرية حيث أن القارئ سيرى المنظر خارج وجهة نظر البطل المستعيد لذكريات عبر فترة من الزمن تفضل بين النفس الرواية والنفس المجربة (ص ٩٧ – ٩٨). وترى كون في موضع آخر من مقالتها أن تأثير استخدام مؤشرات الزمن والمكان للحدث المباشر في

المونولوج المروي واحد من أكثر الأدوات المتاحة للروائي قوة من أجل وضع وجهة النظر داخل نفس شخصياته في موضعها^(١). ولنعطي مثيلين من إدريس أحدهما مصطنع والآخر حقيقي.

عندما ينقل خبر في حديث غير مباشر فإن ظروف الزمان والمكان عادة ما تغير لثلاث ووجهة نظر ناقل الخبر. فالجملة، «قال: لم آت هنا أمس»، عندما تنقل في زمن آخر ومكان آخر، سوف تصبح «قال إنه لم يكن قد ذهب إلى هناك في اليوم السابق». وأما في المونولوج المروي NM فسوف نجد: «لم يكن قد حضر هنا أمس».

والمثل الآخر من إدريس في قصة «على ورق سلوفان» (بيت من لحم: ٥٧): «إن كل ما تمناه الآن أن يحاذثها هذا الرجل المقدس، وأن يعترف أمام الناس أنها له زوجته، وإنه لمروع أن يعترف بها فعلًا كحبسته، غفرانك وغفروك...».

هنا نرى أن وجهة نظر المؤلف تقترب اقترباً شديداً من وجهة نظر الشخصية، على حين أن معلومات الرواية محدودة بذهن الشخصية وحقل إدراكتها في لحظة السرد. فالزوجة هنا لا تقدم تبريراً لوجهة نظرها كما فعلت في مواضع أخرى من القصة، كما أن المؤلف لا يحاول أن «يتقم» من الشخصية أو «يسخر» منها، أو حتى «يتعاطف» معها، بل

(١). تضيف دون أنها على وعي بالاستثناءات المكتوبة في ضمير المتكلم والזמן الحاضر من مثل قصة كافكا «طبيب الأريف»، ولكنها تقول إنها معنية بالسائد العام وليس بالاستثناء. والقضية مثاربة بالنسبة ليوسف إدريس كذلك، سواء في القصص التي تخلط بين الضمائر أو الحالات لضمير المتكلم، في أعماله الأخيرة، خصوصاً مجموعة «بيت من لحم». وانظر مجموعة قصصية مصرية لمحمد إبراهيم مبروك «عطشى لماء البحر» (القاهرة - ١٩٨٣) حيث توجد ست قصص تشكل المجموعة مكتوبة كلها بضمير المتكلم، وهي مكتوبة، جديماً في الستينات ما عدا قصة العنوان فمكتوبة في ١٩٧٩.

الأقرب أنه «يسمع لها» أو قل أنه «ينطق» بلسان حالها. ونحن نعرف أن «الرجل المقدس» زوجها، لم يعلم ولن يعلم، بهذا السر بين الزوجة والمؤلف، ولكننا نجد أن الأخير أغرقنا في لجة اللحظة «هنا والآن» داخل الوعي المجرب (ص ١٠٥ - ١٠٦).

وهكذا يمكن لأسلوب الفكر والكلام المتمثل التغلب فنياً على حدود الرواية الواحدة، ومن ثم التغلب على وجود وجهة نظر واحدة فقط في النص. إن الرواية، في الحقيقة، يكاد يختفي كلياً بما هو متكلم مفرد، ويحل محله وجهات نظر مختلفة، تمثل أكثر من وعي واحد معروضة بشكل مباشر في السرد بضمير الغائب. وأسلوب Rst يصور هذا بشكل أكثر مباشرة، وبواقعية ومدى وعمق أكبر مما يفعل الأقتباس المباشر أو المونولوج الداخلي، حيث تقف الكلمات على قاب قوسين من التحقق اللغطي، وحيث لا قطع في السرد، وليس ثمة متكلمون جدد. وعلى حين تقدم وجهات النظر المختلفة، فإن صوت المؤلف «يتكلم» في هذه الأثناء، ويتحقق وصف للحدث ذوبعين: بعد المؤلف وبعد الشخصية. وهذا الأسلوب هو الوحيد القادر على مزج الاثنين بحرية، ومن تم بدون الإحساس بالانتقال، حيث لا يوجد فاصل في نقطة الاتصال بين المونولوج المروري والسياق القصصي (كون ١٩٧٨: ٣٠٣). ونتيجة لهذا فإن عالمي الشخصية الداخلي والخارجي يمكن أن يكونا بحق عالماً واحداً (ص ٣٦٨) وإذا كانت بريتن قد أعتمدت في كلماتها الأخيرة على كون في مقالتها الثانية، فسوف نرى أن التوحيد بين عالمي الشخصية من الوظائف التي تنسبها بريتن إلى الأسلوب الثاني، أي «الإدراك المتمثل» RP.

ويضاف إلى ما ذكرنا عن علاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل ما قالته كون (١٩٦٦) من أن المونولوج المروري

NM وهو المونولوج الداخلي نفسه ولا سواه، يفترض وجود صوت داخلي يخاطب به الوعي نفسه. وراويه هو، بمعنى ما، محاك لتعبيرات شخصيته الصامتة. إن هذه الصفة المحاكية^(١) للمونولوج المروري قد تأكّدت على يد منظريها المبكرين (ص ١١٠).

والمحاكاة الآن تنطوي على إمكانتين أساستين: (١) الانتحاد مع الموضوع (موضوع الوعي)، حيث يحس المحاكي بشعور الشخصية نفسه، و «يصبح» الشخص الذي يحاكي، أو (٢) الوقوف على مسافة من موضوع الوعي، وهذا تحقيق وهي للشخصية، يقود إلى الكاريكاتير. وطبقاً لذلك ثمة اتجاهان متميزان ومفتوحان للمونولوج المروري، اعتماداً على الميل المحاكي السائد: الغنائي أو الساخر. فجوس، على سبيل المثال، يروي مونولوج ستيفن غنانياً، ومونولوج جيرتي ماكنول بشكل ساخر، وفي رجينا وولف ود. هـ لورانس يستخدمان هذا الأسلوب بصورة جديّة، على حين يستخدم الإمكانتين كل من فولبير، وتوماس مان، وموسيل Musil (ص ١١٠ - ١١١) وتشير بريتن إلى النقطة نفسها عندما تقرر أن أسلوب الكلام والفكر المتمثّل يسهم في الحد من شخصية المؤلف، ويفقده سيطرته المركزية في النص القصصي . . . كما أن استخدام هذا الأسلوب يمكن أن يعكس اتفاق المؤلف المتعاطف مع الشخصيات، أو موقفه الساخر

(١) تحيل كون هذا على سيدر وفالشل ونيوز Neuse الاهتمام أن نلاحظ، في هذا الصدد، أن عدداً من النقاد قد أكدوا أن المونولوج المروري يتأصل في نمط من الكلام الشفاهي تقليد حديث شخص آخر. ويرى تيورد أن وجود المونولوج المروري من أعمال فلوبير يرجع إلى عقريته في تحديد الأسلوب الأدبي الفرنسي بالإيقاعات الحيوية للغة الكلام. ولعل هذه النقطة تساعد على إلقاء الضوء على المشكلة عند إدريس، حيث نجد عقريته مشابهة لدبيه في هذا الصدد. وقد لاحظ ذلك آخرون مثل كربر شوبك.

على أن درجة التداعي أو التباعد بين المؤلف وصنعيته – كما تقول كون – ليس دائماً من السهل الإمساك بها، ولذلك ف غالباً ما يحتفظ أسلوب المونولوج المرwoي بغموض أكثر عمقاً من الأساليب الأخرى في ترجمة الوعي ، وعلى القارئ أن يعتمد على السياق، وظلال المعنى ، والالوان ، ومؤشرات أسلوبية أخرى أكثر دقة ، لكي يقرر المعنى العام للنص . إن هذه العراوة ربما تكون واحدة من أكثر النقاط الجوهرية للنص . إن هذا الأسلوب القصصي ، سواء فيما يتصل بالروائي أو الناقد . ولكن على حين يستطيع الروائي بسهولة أن يستغنى عن الوعي النبدي بالمونولوج المرwoي NM فإن الناقد ربما وجده ماعدا له من أجل فهم لغة النص فهما أوضح (ص ١١٢).

١١ - تحولات يوسف إدريس (٤)

لم يجد النقاد المحدثون أقوى ولا أوضح من عبارة «لوكاتش» الشهيرة لتحديد الجنس الأساسي لفن القصة ، باعتباره رواية عمليات التحول مهما تعدد بعد ذلك مسار التحليل لوحدات القصص ، وتصور أبنيتها المتشابكة ، ووظائفها المختلفة ، وعلاقتها الحميمة بمستويات السياق الشخصي والاجتماعي في إطار مفهوم النص وأطرافه الداخلية في عمليات التوصيل الجمالي . وسواء ظل هذا التصور «كتابياً» ينبع في كلمات مشورة ، أم اتّخذ شكلاً بصرياً يتشرع بالخطوط البيانية والأنماط الهندسية ، فيلقي في روع بعض القراء أنه هجر لغة الأدب وارتى في حضن إشارات الرياضة ، مما قد ينتهي به إلى التعمية بدلاً من التوضيح ،

(٤) الدكتور صلاح فضل ، شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ١٨٨ – ١٩٤.

ويعصرفه عن متابعة التحليل والتأويل . . . ومجموعة يوسف إدريس الجديدة «العتب على النظر» تقدم لنا نموذجاً شيئاً وناسياً لتكويناته الفصصية المدوررة، التي يدهشنا دائمًا باكتمال تخليقها، وتماسك منظوماتها، وطراقة منافذها، وقدرتها على تجديد وعيينا بالحياة، عندما تخترقها بذكاء، وتعثر على الإيقاع اللغوي المعادل، بل المؤدي لعالمها الخاص، كما تتجلى فيها إمكاناته الإبداعية في التقاط اللحظات الفائقة والكشف عن جوهرها بتركيز الضوء على: مفاصل حركتها، مما يجعلها من أكثر التكوينات الفنية إشارة إلى «حالات التحول» في مستواها الداخلي، عندما تتوافق مع الظواهر الخارجية، وتحكم اتجاهها. ولعل هذه القدرة الفذة، على وجه التحديد، هي سر فن القص عند يوسف إدريس الذي ضمن له البقاء والبقاء، بالرغم من إهماله، وتشته واستنفاد طاقته في مسارب خلفية ملمرة.

وعندما نتبع بالتفصيل الأقاصيص الست التي تضمنتها هذه المجموعة ندرك للوهلة الأولى توزعها بين هذين الطرفين المتناقضين، فهي أعمال تجلو لحظات مفصلية حادة تكشف عن عمليات التحول ذات البعد الكوني، مما يحقق جوهر الفن الأصيل، ولكنها لا تخلو من الصدا المترافق نتيجة عوامل الإهمال والتعرية، مما يجعل لها «صريراً» مزعجاً لدى المتلقى المدرب.

ولنبدأ بالقصة الأولى، التي تعطي للمجموعة عنوانها «العتب على النظر» وهي تسمية قريبة من روح يحيى حقي الشعبية العربية، فنجد أن التحوّلات التي تؤديها عديدة و بعيدة، منذ اللحظة التي تتحذّف فيها صيغة الشعر المثور، أو السطر الـ بري ، وتعدل من تركيبة الجملة اللغوية، بالتقديم والتأخير، وضبط الإيقاع لثبت هذا الوهم الشعري ، وتكسر – على مرأى ومتسع من القراء – حاجز المستوى اللغوي الفصيح

للسرد، لا للحوار فحسب، فتقبّله بعامية تطبع إلى درجة عليا من الشعرية، لكتنا نلتفت إلى الحدث، فإذا به يروي أول تحول للحمار إلى دنيا الناس، عندما يتم «تفصيل» نظارة طيبة له، بهذه الطريقة الممتعة، وتسليم للمؤلف منطقة الحدث إلى حد كبير، إلا أنه لا يلبث بعد إثارة الاهتمام الجرىء بالجانب العضوي في الحمار أن يعكس حركة التحول في الخاتمة، فيدفع حسن أبو علي – صاحبه – أن يطلب من الرواوى أن يساعده على أن يفعل مثل حماره بلبس النظارة، وإذا كانت الطرافة هي التي تتولد قصصياً من التحول الأول، فإن تكريس الجانب العضوي الغريري الفج في الإنسان، كما يؤدي إليه التحول الثاني، يعد تدهوراً في سلم القيم تنتهي إليه القصة، كما تنتهي إلى نتيجة أخرى بهذا التحليل المضموني القريب ليس من المعقول أن يقصدها المؤلف وإن كان عمله يفضي إليها، ويعززه العنوان نفسه. فطبقاً لمنطق ترتيب الأحداث نجد أن الرؤية هي التي تثير الغريرة، ومع التمجيد المبالغ فيه الذي يصبه المؤلف على فاعالية الخلق الغريري إلا أن الفكرة التي يخلص بها القارىء هي أن الإبصار أداة الإشارة والتهيج، وأن قصور النظر، أو تقديره بالستر والحجاب مثلاً، يحولانه دون ذلك، وقد يمضي القارىء في جدله مع نفسه، بأن يزعم أن المؤلف يتحدث عن مجتمع حيواني لم يظهر بالفن ولم يرق بالفکر، وهنا تكمن خطورة التحول الثاني، الذي ينصب من هذا المجتمع نموذجاً يسعى الإنسان لتقليله بعد أن يغبطه ويتمنى بالخجل المعهود أن يصبح مثله، وإن كانت تركيبة القصة ولحظة ختامها تفضي بنا إلى هذا الفهم فإن معرفتنا بمواصف المؤلف ومستوى وعيه التاريخي بحركة التطور الاجتماعي والإنسان تمنعنا من التسليم بهذه التبيّحة على أنها الدلالـة الأخيرة للقصة، ولا بد أن نبحث لمخرج من هذا المأزق، وأعتقد أن طاقة القص والإدهاش عند يوسف إدريس تجعله يمضي في تكوين المواقف وترتيب الأحداث دون

تأمل طويل في العاقب كما أن مهارته في السخرية، تتجزئ في تغليف القصة بمذاق حريف قد يتنهى بإشارة ذكية، مثل عبارة «ماذا بالله عليكم يضحك في السؤال» إلى قلب الدلاله أو تركها مفتوحة على اتجاهات عكسية، لكنه يسرف في لامبالاته، ويترهل قليلاً، عندما يمعن في كسر قوانين الاحتمال، إذ يجعل حماره يصاب «بسنة النفس» من جراء استخدام نظارة الوثب في قراءة الصحف والمجلات، خاصة من هذا النوع الذي يكتب فيه المؤلف بانتظام.

والقصة التالية «أمه» تدور حول فكرة محورية هي العلاقة الفاعلة بين صبي فاهري متشرد، وإحدى أشجار «أم الشعور» على ضفاف النيل عند مصر القديمة، وهي تكون قصصي جنين، يتقلزل بمركز التقلل من الإنسان إلى النبات، فالشجرة هي التي تمارس التحول، إذ تستمد حياتها وازدهارها من الإنسان، عندما تقوم بدور الأم الحانية على الصبي الذي «طمش» من أهلها، حتى إذا هجرها هي الأخرى جفت عروقها، وتختسبت وأندرت بابها النباتي انظليل. فعلاقة الصبي بالعالم تطل على منطقة الضوء القصصي التي تتركز حول بذرة احتضان الشجرة له ومنحه الدفء والحماية، ويوسف إدريس لا يقول لنا ذلك بدأهه بطريقة الرومانسيين ولا شعراء الطبيعة، وإنما بمنطق الفن الواقعي الماكر. وتحولات الإنسان لا تثير دهشته ولا اهتمامه، إلا بقدر ما تكشف عن هذا الجذر العميق الذي يربط بين أسرار الحياة في أشكالها وتجلياتها المختلفة، وبطولة الشجرة، على ما فيها من نقد للحياة، وهجاء للمجتمع بمؤسساته المختلفة، عودة إلى التموج الكوني الأول لصلة الإنسان بعناصر الأرض وبناتها وهنا يمكن ملمح آخر من ملامح فن القصص عنده، فالأحداث اليومية لا تستقره ولا تلهيه عن متابعة حركة النمو العضوي لدى أسط المخلوقات، وامتزاجها أحياناً بدفعه أرقى العواطف الكونية. أما قصة الخروج فهي ترسم طريق الإنسان عندما يمضي مرتطماً بما تعود عليه من

أشلاء الحياة، حتى يتجسد له إحساسه بكيانه المادي وهوأخذ في التحول إلى حيوان «يرفس» كبيراً، ويطل بمنقاره، من قمة البيضة وهو ككتوت صغير، والمربيع أن القصة لا تقدم هذا التحول باعتباره تدهوراً للإنسان، ولا تردياً في سلم قيمه، بل على أنه ذروة نضجه وفتحه.. أن يعود إلى حياة النباتات. الفنان لا يصل إلى ذلك بالتجريد العثني، ولا بالتشوش السيريالي، وإنما بالتبع الذكي الخلاق لانفجار وعي موظف من الطبقة الوسطى في صدامه بأسرته وبمؤسسة عمله وقوانين مجتمعه، حتى «خرج ولم يعد» وانتهى إلى التمرد على شاطئِ النيل عند القناطر الخيرية، وإذا كانت بعض العوامل التي أدت إلى هذا الانفجار قد تواتت مكثفة بسرعة كبيرة تشبه سرعة الشريط السينمائي عندما يكر مختلأ عرض الساعات العديدة في دقائق قليلة، فإن بعضها الآخر – على ندرته – قد قام بطريقة التصوير البطلي. والمصير الذي يتنهى إليه الإنسان في كلتا الحالتين فاجع في عودته للحياة النباتية بعد فقدانه لأطول مساحة من ذاكرته وأسرته، إنه خروج إنسان من التاريخ وإن ظل على أرض الواقع، هذا الاختزال الجغرافي للنموذج البشري هو البديل المتعجل لملحمة رواية ضخمة لو ترثى يوسف إدريس في عرض شريطي، واحتكم إلى إيقاع الحياة المضبوطة وملاه بالتفاصيل المختارة بدقة ولم يكتف بهذا النموذج المصغر لمشروع قصصي عظيم.

أما قصة «الختان» فإن دور البطولة فيها تتمحصه مرة أخرى شجرة جميلة وهي لا تحتل هذا المركز لأنها بورة تجتمع فيها حيوانات الناس وذكرياتهم، أي أنها ليست بطلًا عاكساً للإنسان، وإنما تتألف فيها الحياة بقدر ما ينصب عليها من اهتمام المحيطين بها وحديهم. فلها فرعان: أحدهما يعالج باقتضاب ويختن بمثل فلا يزدهر كثيراً ولا تخلو ثماره أما الآخر فيتولاه العم الهاوي بعشق وشبق، ويؤديه بحرص وعناء. ولا يلبث أن يموت هذا الفرع في ذروة نضجه عقب موته راعيه، لكن الفرع الثاني

ينمو ويفهم بنفس الدور إذ يتولاه خليفته، ومن هنا فإن الرسالة – بمفهوم علوم الاتصال – التي تنبثق من القصة تتلخص في العلاقة الطردية بين حب الإنسان وازدهار الطبيعة، فالطبيعة هي مركز الكون عند الفحاص، وإذا أثرت بالرعاية فإن العالم كله، بما فيه الإنسان، يخضع لنفس القانون.

والمفارقة القادمة في قصة «الرجل والنملة» – التي استحضرت في عنوانها طرف المعادلة بين الإنسان وأشكال الحياة الأدنى – أنها تقدم المثل الدارج المجازي، بطبيعة الحال عن فعل المستحبيل بمضاجعة النملة وقد قارب التتحقق في مشهد فاجع، يصل فيه زبانية التعذيب السياسي إلى أقصى درجات المكر والقسوة، ويمضي محورها أيضاً في اتجاه تحول الإنسان إلى حيوان، سواء في ذلك الجلال الواعي أو الضحية المقهورة ويعتمد تكتيك التعذيب على تغريم إرادة الإنسان حتى تنهار وهو يلتتص بعالٍ الحشرة ليمارس معها الوصال، لكن ضالة الحيوان الحشرة هذه المرة قد جعلت المؤلف لا ينتقل باهتمامه إليها، وإنما يظل مع الإنسان ومن ثم تتفتح الدلالة الإنسانية للتعذيب، على أن مشاهد الزنزانة والعنبر والآصوات مكررة لا تضيف جديداً التجربة، وإن كانت مهنة الرواية «السجين العظيم» وزميله سمي مدير السجن بضحمان المناخ برذاذ واقعي يربط جفاف المبالغة، ويحلد هوامش المفارقة التي جعلت من «النكتة» قصة نافذة كطلقة الرصاص، وصلق عليها ما يقوله أبو تمام عن الشعر: يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة.

أما القصة الأخيرة في هذه المجموعة «أبو الرجال» فقد حاول المؤلف فيها أن يستخدم أقصى طاقته في شد الوتر الدرامي، وتنمية الوعي الداخلي بالذات، وتفجير الصراع مع العالم، وهي أدوات نجح يوسف إدريس من قبل في توظيفها، وتخليل عوالم باطنية بالغة الرهافة

والعمق والشاعرية، وكاملة الحياة، منها، لكنه هذه المرة يصاب بأسوا ما يقع فيه مبدع كبير عندما يقلد نفسه ويعتمد على ماضيه الذي يتم تحويله إلى أسطورة، فتختبئ لديه جذوة العناية الموسومة الدقيقة بتعاسك الهيكل الذي يصبه، وتتفاقم لديه الثقة في نتائج صنعته، فيعزف حتى عن مراجعة كتابته، وإذا بها مفككة متناقصة، لا ينقذها ما يبرق في ثناياها من وميض لامع لبعض اللفتات المدهشة، لقد أصابها الترهل والشيخوخة، وبدلًا من أن تكون نفثات الفنان بشأ للروح فيها تصبح نفخاً في جلد مببور، بعد أن فقدت الإحكام وسرت إليها عدوى الكتابات الصحفية المستعجلة المسترسلة دون قوام فني يضبط توزيع الأجزاء وتوظيف الإشارات وغزل الخيوط لتكون رسمًا دقيق التصميم والتنفيذ، فلا يمكن مثلاً أن يستقيم ليوسف إدريس البناء القصصي مع بروز بعض الزوابع السرطانية التي نكتفي بالإشارة إلى بعضها، لأن تحليلها وبيان فصولها يحتاجان لصفحات طويلة تتجاوز المساحة المقدرة لهذه الملاحظات النقدية، ففي الفقرة رقم ٥ صفحة ٨٠ من المجموعة حدث عن نهر النيل وإرادة الفلاح الرهيبة ليس هناك أدنى مجال له في السياق، وفي الفقرة رقم ٧ صفحة ٨٤ فقرة خرافية في تصوير نموذج سلطان الذي تدرج من «قصبة الأسمنت» إلى أن أصبح «مفخرة من مفاخر مصر ووثبها التي نقلتها من مجرد دولة محاطة في عالم قبيح قديم إلى دولة قائلة تحرر وزعيمة شعوب» إلخ كل هذا الغناء الإعلامي الذي طفح على جلد يوسف إدريس القصصي في نوبة إهمال فني لم تخضع للمراجعة، حتى أنه ينسى ما يقوله عن حركة أبطاله. ففي الفقرة رقم ١١ صفحة ٩٦ يجعل سلطان «غادر القرية ولم يعد لها أبداً» بينما لحظة الرصد الأساسية التي يقع هذا الكلام ضمن ما يهجس في نفسه من تيارها تدور في شرفة منزله بالقرية، إلى غير ذلك من مظاهر التمزق في هذه الشخصية الغربية، فإذا تلمستنا المحور الرئيسي للقصة وجدناه أيضاً يقع في خط التحولات، لكنه

هذه المرة من موقع إنساني، إلى آخر، من الذكورة إلى الأنوثة، وهو تحول يبالغ في تضخيمه والتهويل من شأنه ومن أطرافه المدببة حتى يفجر جوانب المأساة فيه ويجعله كارثة يختل لها نظام العالم.

ولا أدرى كيف يستقيم للمؤلف في رؤيته للعالم أن يشهد دون مبالغة كل هذه الدورات الكونية بين النبات والحيوان والإنسان في تحولاتها المتبادلة ثم يجعل من هذا «السلطان» الاستثناء الأغرب في قوانين الوجود، ومن ثم فإن «العتب» على يوسف إدريس لعدم تحريره الدقة في مختلف مستويات تكويناته القصصية ومراجعتها وضبط نسبها وإيقاع تركيبها ونبض الحياة في عروقها، وهو قادر على كل ذلك، إنما هو بقدر ما ندين له به من متعة فنية رائفة ونحن نتابعه من رواية تحولات الحياة، ورصد حركة الوجود، وإن لم تتبين دائمًا الصفاء الكامن في مسار اتجاه هذه الحركة.

١٢ – حمزة الحب والثورة

«وما أروع الليل حين يقال في الليل.. وفي مثل هذا المكان. ويعلو صوته رنانا له أنين الناي ورنينه. يعني يا ليل، ويشع الفجر في الليل، وبأعين ويستل النوم من العين... وبالليل فيذوب البرد، وبهاجر النلام وبأعين فتري العين التور ويملاها دفنه ومرح!».

ليس من السهل أن نشعر على بطل في عمل روائي في أدبنا الحديث كله، استطاع أن يتكلّم عن نفسه – شخصيته وأفكاره وموافقه – بمثل هذه الوفرة والطلاقه والوضوح التي تبدو في حديث «حمزة» بطل «قصة حب» ليوسف إدريس عن نفسه، بينما هو يسمى إلى تأكيد ذوبان فرديته: مطامحه الشخصية وأحلامه الخاصة في مطالب الشعب العامة وأحلام أمته. ونحن قد نسرع إلى الحكم على حمزة بأنه شخص نرسبي

مصاب بعقدة الاستعراض ولكن خطأ الحكم عليه بأنه شخص معروف متعال على الآخرين، ولكن يرى أن واجب الآخرين الوحيد هو أن يستمرروا في الإنصات إليه دون مناقشة بينما يكون هو صاحب الحق الوحيد في تلقين التعاليم من مركز الفاهم بكل شيء المحظوظ بكل شيء علماء.

إنتا إزاه حمزة — ما دام قد أصر على أن يتحدث عن نفسه ليحدد معالم شخصيته بهذه الدقة — لا يسعنا إلا أن ننظر من خلال نفس الزاوية التي نظر من خلالها إلى نفسه وليس هذا استسلاماً من جانبنا لرؤيه المؤلف، كما أنه ليس خصوصاً «التعاليم» حمزة، وإنما هو بحث حقيقي عن معناه، باعتباره إنساناً وثائراً من خلال ذلك التقابل — لا التناقض ولا التطابق — الذي لم يكن هناك مفر من وقوعه بين كلمات حمزة وبين موافقه. فإن حمزة الذي لم يشغل نفسه بالبحث عن «الحقيقة» — على المستوى الفلسفى المجرد ولا على المستوى الشخصى — كان مطالباً على الدوام بأن يبين حقيقته، إنه لم يشغل نفسه بالبحث عن حقيقة مطلقة ما دام يعرف أن النقص لا يمكن في عالم المطلقات وإنما بعشرور النقص في عالم الواقع المادي المحدد بظروفه وملابساته. كما أن حمزة الذي كان يعرف أن هذا النقص الواقعى لم يكن قدرأً لا يمكن التخلص منه — بدليل أن محور حياته كان هو النضال ضد هذا النقص — فإنه كان يعرف أيضاً أن التخلص من هذا النقص لن يكون وصولاً إلى نوع من «الكمال» وإنما سيكون نضالاً دائياً ضد الناقص القائمة وضد كل ما يجد من ناقص لم تكتشف، أو لم تحدث بعد. كذلك فإن حمزة الذي يطالعنا منذ بداية الرواية مزوداً بكل أدوات كفاحه، الأفكار في دماغه ورشاش البرتا بين يديه، كما لو كان «بطلاً جاهزاً» مستعداً للقيام بالدور الذي لا ريب أعده له المؤلف من قبل — أقول إن حمزة هذا «البطل الجاهز» لم يتعرف عن أن يعدل «أسلوبيه» في التفكير — أو على الأقل هذا

ما يقرره بنفسه – حينما نزع عن نفسه آخر آثار فرديته بوقوعه في الحب وتزايد امتزاجه مع الشعب – بالصورة التي تبدى بها الشعب أمام ناظري حمزة وناظري خالقه: يوسف إدريس.

ولكن حمزة، بكل ما كان مزوداً به من أفكار وأسلحة، ورغم حبه، لم يكن يملك أن «يفير» منهجه «الفكري» أي أن تحول أفكاره وأسلحته ووجه إلى روابط حقيقة تشدء، لا إلى ملامع شعبه الخارجية التي لا شك في طيبتها. وإنما إلى روح هذا الشعب حيث تراكمت خبرته وحكمته لا تكاد تصل إليهما يدان. هكذا كان حمزة ثورياً أصيلاً بإصراره على القتال، بأفكاره وسلاحه، عقله وبنده، من أجل تغيير الواقع بما يحقق مصلحة شعبه وحريته، ولكنه – رغمًا عنه وعن منهجه العلمي – ظل ثورياً ناقصاً حينما لم يستطع أن يمنع أفكاره ودواجهه وأسلوبه نفس أصالة أهدافه، وأن يعمق ارتباطاتها بالواقع الذي يصارعه.

لقد وعى حمزة حقيقة أن الواقع متغير ولا يمكنه أن يرکن إلى الجمود وهو يعرف أن تغيير الواقع رهن بعمل الناس المتراكث المترافق أبداً، ورهن بوعي الناس بمصالحهم وقوتهم على التجمع، وهو يعرف أن وعيه النظري بهذا القانون العلمي – قانون التغيير الاجتماعي المطلق المرتبط بوعي الناس وعملهم – يعرف أن هذا الوعي لا يمكن أن يكتمل ويتحقق ماله يرتبط بواقع هؤلاء الناس الذين عاشوه والذين يعيشونه، وبهؤلاء أنفسهم وبصورة مباشرة ومنتظمة. ولكنه في الحقيقة ظل مكتفياً بالسطح الظاهر من هذا الواقع الإنساني، على المستويين الاجتماعي والفردي. إن عمق المجتمع – وعمق أفراده أيضاً – إنما يكمنان في تاريخهما. ولا بد من الغوص إلى هذا العمق حتى يمكن اكتشاف الجزء الأكبر من الحقيقة، حقيقة التكوين الفكري والنفسي لهؤلاء الناس الذين سعى حمزة إلى أن يعلّمهم وأن يتّعلم منهم. حقاً لقد تحدث حمزة حدثاً

رائعاً عن حادثة تاريخية بعينها، عن مظاهرة ٦ مارس ١٩٤٦ الدموية في الإسكندرية، ولكنه لم يتحدث سوى عن المعنى «الشعري» الذي لا شك في واقعيته لهذه الحادثة. تحدث عن قدرة الشعب على القتال وخوض المعارك، ولكنه أبداً لم يتحدث عن المعنى التاريخي المحدد لتلك الحادثة أو للحوادث المتشابهة، وهو أن قسماً معيناً من الشعب، القسم الذي يسمونه «الغوغاء» قد اكتشف أن العنف هو الطريق الوحيد للخلاص من المحتل. وقد اكتشف حمزة شيئاً قريباً من هذا المعنى، ولكنه حينما مضى يستعيد ذكرى ذلك اليوم الدرامي كان مشغولاً بإقصاع حبيبه بأن الشعب قادر على القتال، بينما اصطدم بتفكيرها المستعارة من ثقافتها الغربية التقليدية عن عجز الشعب المصري عن القتال وعن طبيعته المأساوية. ولكن حمزة ما كان ليهتم بإثبات رأيه في هذه القضية – أو لاما كانت تشغله هذه القضية حتى يصبح من اللازم عليه أن يكون له رأي فيها على الإطلاق – لو لم يكن قد احترف اللجوء إلى شقة فاخرة مثل شقة بدير المحامي الثري، ولو لم يكن قد جنس نفسه ونضاله داخل جدران المدينة التي تزيف الكثير من أصالة الشعب نفسه وتمنحه بمدارسها وأجهزة اعلامها المزودة بالكثير من الثقافات المستعارة المعادية – فكرة مغلوبة عن نفسه وعن قدراته. ما كان حمزة ليشغل نفسه بإثبات قضية قدرة الشعب المصري على القتال، لو أنه كان يتحدث إلى الشعب المصري نفسه في المكان الذي تعجز فيه المدينة بثقافاتها المستعارة من العدو الذي ترغب في الخلاص منه، تعجز عن تزيف فكرة الشعب عن نفسه وإحساسه بذاته، ولو أن حمزة كان يتحدث إلى الفلاحين مثلاً، أو إلى هؤلاء الشبان الذين أحرقوا ملابسهم، الممزقة والمبللة بالبترول «كشك» الجنود الإنجليز في مظاهرة ٦ مارس في الإسكندرية، دون أن يبحثوا عما إذا كانت لديهم القدرة على القتال أو يعجزون عنه. ولقد اكتفى حمزة بأن يكتشف بساطة المعلم «إسماعيل أبو دومة» وصرمه

وكرمه وقدرته غير المحدودة على العمل والعطاء والحب، وكان هذا الاكتشاف من جانب حمزة رائعاً في إنسانيته، وإن ظل غارقاً في السذاجة إلى حد بعيد. لقد بدا الشعب من خلال تجارب حمزة وذكرياته، وكأنه جموع من الكرماء العيسوطى الأيدى، الشجعان الأقوية المردة، وكان عصوراً من الاضطهاد والإفقار والتجليل والإرهاب الوحشى لم تترك على روح هذا الشعب وجسمه وعقله بصماتها المشوهة الكريهة – رغم ذكريات حمزة عن عزبة عمال الدرية وأحوالهم المتدهورة التي يصفها حمزة في ذكرياته أيضاً بطريقة شاعرية الأمر الذى يجعل تفوق قاهري الشعب وسيطرتهم عليه شيئاً غير مفهوم ولا تبرير له.. حتى من وجهة نظر حمزة نفسه.

لماذا استطاع المستعمر أن يقهر الشعب إذا كان الشعب يمثل هذه البطولة والشهامة والكرم؟ لأنه كان يفتقد إلى التنظيم فقط؟ أم لأن أكثر فئات الشعب قدرة على التجمع – وبالتالي على خوض نوع من القتال المنظم وهم العمال والأفنديـة – كانت قد ارتبطت مصالحهم بالمدينة التي فضل حمزة أن يهرب إلى أحد شققها الفاخرة، حتى إذا طردته المدينة – وبدير هو مندوبيها – فضل أن يلجأ إلى مقابر المدينة. ولأن تلك الفتنة نفسها كانت قد تسربت إليها أمثال تلك التصورات عن عجز الشعب المصري عن القتال بطبيعته المسالمة، والتي شغل حمزة نفسه بذاتها، بدلاً من اللجوء مباشرة إلى من أبدوا الاستعداد الفعلى للقتال من أجل تنظيمهم وخوض المعركة من قلب صفوهم؟

إن ما يلفت نظر حمزة في تاريخ الشعب هو المواقف والأفعال. لقد استوقفه في حادثة ٦ مارس فدائية الصبية والشبان الفقراء – الغوغاء واندفعهم الشيطاني لمواجهة الموت وبهدف إبادة العدو... ولكنه أيضاً لم يغفل عن انسحاب لابس الجلايب النظيفة والبدل الآمنة من

الميدان، الذي أصبح ميداناً حقيقياً للقتال والموت، وتحولهم إلى مجرد متفرجين. لقد اكتشف حمزة في ذلك اليوم معنون الشعب الحقيقي كما اكتشف انقسامه وقرر الانحياز إلى جانب «العنف» الذي رأى الفوغاء، يمارسونه، كما رأى الآتيين يتتجنبوه وإن كانوا يهملون له ويشفرون بالترجع عليه. ثم دخل في مناقشة مع أستاذ أكاديمي سلطاني متأنق، وقال حمزة كلاماً لم يعد يذكر منه سوى نهاية حديثه، «لن يخرج المحتل إلا بالقوة وبالقوة فقط ستحرر الشعب»، ولكنه لم يعد يذكر أن القوة إنما استخدمها قسم واحد من هذا «الشعب». لقد نسى ذلك الانقسام الغريب في صفوف الشعب أمام استخدام القوة في ميدان ٦ مارس المفزع، لقد اكتشف حمزة من خلال موقف محمد قيمة «العنف»، ولكنه لا يجد في الرواية حاملاً لمسؤولية الثورة ضد المحتل لا يمكن أن تنبع إلا بالعنف فإن العنف لا يمكن أن يستخلمه دون تردد إلا أولئك الذين يواجهونه في حياتهم بالفعل، أو أولئك الذين يكتشفون قيمته بالوعي الثوري مثلما فعل حمزة.

ومع هذا، فلا بد من «مد الخطوط إلى نهايتها»، كما يقول حمزة نفسه. لقد رأى حمزة في يوم ٦ مارس، أبناء الشعب في «جムوع» كبيرة وهم يمارسون العنف الثوري: يستخدمون القوة الهوجاء في مواجهة قوة المستعمرين الهوجاء، وكانت قوة الشعب في ذلك اليوم – كما كانت دوماً قبل ذلك – غير منتظمة. وعرف حمزة كما قال بعد ذلك أن الشعب «مححتاج إلى ومححتاج لغيري علشان تنظمه وندخل بيه معركته الفاصلة». ورغم هذا فإننا لم نرَ حمزة وهو ينظم الشعب. فالصورة التي رأيناها لا يكون مفهوم تنظيم الشعب عند حمزة سوى اختيار أي مجموعة من الأفراد يبلون قدرأً من الطيبة وحدأً أدنى من تحمل المسؤولية – وأحياناً لا يبدون حتى هذا الحد الأدنى كما رأينا من سعد الذي قد أسرع بعد حريق ٢٦ يناير إلى التخلّي عن النضال والاندماج في حياة منحلة كريهة

ـ لكي يفودهم حمزة من أجل إطلاق الرصاص على بعض جنود المحتل، أو تفجير قطعة من الديناميت أو قطعتين، حتى يتم القبض عليهم أو يقتلوا. بهذا الشكل لا يكون انتصار، الكفاح المسلح أكثر من أمنية شريفة تطوف بصدر حمزة وزملائه، أما سلوكهم فلم يكن سوى مغامرة لا تؤدي إلى نتيجة. إن رؤية حمزة التي تكشفت في ميدان ٦ مارس الدموي لم تكن تؤدي إلى مثل هذا السلوك وهذا التصور عن تنظيم الشعب لخوض الكفاح المسلح وممارسة العنف ضد المحتل. إن تنظيم الشعب لا يتم إلا من خلال وجود الشورين المسلمين بالوعي العلمي وبروح القتال حينما توجد مجتمعات الشعب الكبيرة – التي يمارس المحتل ضدها أكبر قدر من القهر والعنف – من أجل توعية هذه الجموع بمصالحها وتنظيم قدرتها الموجدة فعلًا على القتال، تنظيم عنفها هي الخاص، من أجل تحويل كل غضب إلى سخط، وكل سخط إلى تمرد، وكل تمرد إلى انتفاضة، وكل انتفاضة إلى ثورة. الشعب المقهور الذي تم إفقاره وتجهيله غاضب أبدًا، متفجر بالرغبة في العنف على الدوام. وعلى الثوري أن يزود هذا الغضب بالوعي وتحويل الرغبة في العنف، التي قد تنتهي، في عراك شخصي مع أحد الجيران أو الزملاء – كما يقول فرانز فانون – إلى روح للقتال لا تستقر إلا بعد الإنتصار النهائي على العدو المحتل، ليس في ميدان الحرب فقط، وإنما في ميدان الاقتصاد والفكر والأخلاق أيضًا. ولا يمكن لهذه المهمة أن يتحققها الثوري مالم يكن قد مزج وعيه النظري بقوانين التطور والصراع الاجتماعية وبقوانين العمليات العقلية والنفسية لدى الأفراد، وبقوانين الاقتصاد السياسي والتقدم التاريخي، أقول إن الثوري لا يمكن أن ينجز تلك المهمة مالم يمتزج وعيه النظري بكل تلك القوانين العلمية مع «خبرة» شعبه المتراكمه عبر العصور، خبرته في القتال والمقاومة لا من أجل الحرية السياسية وحدها، وإنما من أجل التحرر من الخراقة والجهل

والتواكل والسلبية والقهقرة والسداجة والفردية والجشع... وكل مالم يحسن حمزة أن يكتشفه في الناس. لقد اكتسب الناس في تاريخهم ومن خلاله لغة وطريقة معينة في التفكير والتعامل، اكتفى حمزة برؤية الجانب «الطيب» منها فحسب، كما اكتسبوا خبرات معينة في التجمع والتنظيم والاستفادة من ظروفهم الجغرافية والاجتماعية إلى أقصى حد، ولم يحاول حمزة الاستفادة من هذه الخبرات. ولهذا فقد كانت معرفته بشعبه ناقصة إلى حد كبير، ولهذا لم يكن ليكتب له – في هذه الحالة – النجاح في قيادة معركة هذا الشعب.

ورغم هذا فإن حمزة الثوري – سواء بأصالته أم بجوانب الفصور فيه – لم يكن ثورياً عادياً. ذلك أنه كان قد أخذ على عاتقه مهمة تحقيق ثورة غير عادلة. إنه يعرف أن المسألة ليست مسألة الإنجلiz وحدهم، وإنما هي مسألة الشعب ومستقبله في المائة سنة المقبلة.. «الحد ما العيشة تبقى لوكس». وهو يستمع إلى «مارش العبيد» من موسيقى تشایکوفسکی ، فتمنوج أمام عينيه الأشياء، وترافقه الظلمة، وتتحقق الحجرة بآنات كالأشباح، ولكنه يستمع أيضاً إلى الموال الشعبي من زميله العامل سيد إبراهيم، فيحمل إليه روعة الليل ويشع الفجر منه، وينادي العين فيشعر بالنوم وقد تسلل منها «وينذهب البرد وبهاجر الظلام... ويرى بالعين النور ويملاها دفء ومرح»، ها هو بين العالمين، عالم معركته القائمة بالعقل – في الجزء الذي حدهه لنفسه منها، وعالم المستقبل الذي يحمل به لشعبه ويقاتل الآن من أجل خلق الفرصة لإيجاده. عالم الموسيقى العقلية الحالمة المحملة بشمرات وجдан فنان عبقرى انفعل بالآلام البشرية، ولكن البشرية لا تستطيع كلها أن تستوعب فنه العظيم، وعالم ذلك الموال الذي أبدعه قوم حمزة أنفسهم من خلال عذاباتهم وألامهم الفادحة، وأمالهم الهائلة بالخلاص والتحرر. عرف حمزة أنه لكي لا يتمزق بين العالمين، عالم الأن وعالم

المستقبل، عالم الواقع وعالم الأمل، عالم الإبداع من خلال التمزق والجوع وعالم تذوق الجمال من خلال الانفعالات والتأمل، عرف حمزة أنه لكي لا يصبح جسراً مشدوداً بين الصفتين انهار من وسطه فما يصبح تأكيداً بارزاً على انفصالهما بدلاً من أن يكون الرابط الوثيق بينهما، ولكي تتواءن داخله مهام الحاضر وأحلام المستقبل، أصالة الواقع وإنسانية العذاب والمعنة، عرف حمزة أنه لا بد لكل هذا أن يكون هو نفسه واضحاً للآخرين، وإن لم يعرف أنه لا بد أن يكون فمه لحقيقة هذا الانفصال الذي لا بد من رأب صدعه واضحاً شديد الوضوح للآخرين كذلك. لا بد لهذا الانفصال والمعنى من أجل تحقيق الرابط بين أطرافه أن يكون واضحاً لسيد إبراهيم الذي غنى الموال لحمزة ولم يشعر معه بما أحسه حمزة، وواضحاً لبدير وفوزية اللذين استمع معهما إلى موسيقى تشایکوفسکی ولم يعانيا معه ما عاناه.

ولقد عرف حمزة أنه وهو الثوري العقائدي، الذي ركبت شخصيته من خلال وعيه وتناقضاته، عرف كم هو مختلف مع هذا الواقع ومتناقض معه في كل شيء. إن الأشياء تكتسب معه معنى ومضموناً وجهاً جديداً فهو عقلي ومؤمن بالعلم، وبالتغيير المطلق وبقدرة الناس على أن يحدثوا التغيير بأن يتغيروا هم أيضاً، وبأنه مهما اختلفت الدوافع فالهم هو الهدف طالما أن الهدف هو الذي يطور الدافع، وبأن الناس خلقوا ليحبوا ويسعدوا، وبأنهم يحسون الحب مثلما يحسون الخوف والفرح والكرابحة وبأن الحب الحقيقي علاقة مادية تقتضي زماناً وعشراً وتجربة مادية يمر بها الرجل والمرأة فتصورهما في بونتها، وبأن تجربة الحب لا تكتمل أبداً، ولا يمكن للحب أن يتجسد ويصبح حباً حقيقياً مالم يكن هناك ما يقابله عند الطرف الآخر. ورغم ذلك رغم كل هذه المعرفة – فهو يعرف أيضاً أنه إنسان عادي وليس بطلاً، وإنه يعاني من نفس المشاكل الجنسية والنفسية التي يعانيها أمثاله من الشبان. إننا بهذه الصورة نواجه شخصية

لا نكاد نتعرف فيها على مصر التي دأبت على الوجود حتى ثلثينات قرنا هذا. لقد تم صيغ العقل المصري بصيغة الثقافة الغربية – بعد أن تم انقسام المجتمع إلى طبقات كل مجتمع تسوده العلاقات الرأسمالية الحديثة – وبعد أن أصبح هناك من المصريين من يرون – وفقاً لمصالحهم وطاقاتهم – أن المقاومة تطاول على أقدار الإنجليز المتحضرين العظام العتاة. كما أصبح من المصريين من يرون أن المقاومة المجدية هي في الارتفاع بمستوى أخلاقنا وتعلمنا للنظام، ومن يرون أن المقاومة تكون بالمفاوضات والحصول على ما يمكن الحصول عليه، ومن يرون أن المقاومة تكون بالمقاطعة الاقتصادية وبالمظاهرات ومن يرونها بالاغتيالات الفردية أو الاعتصام بالدين، ومن يرونها بالحرب الشاملة يشنها الشعب كله على جيش الاحتلال. وكان حمزة هو بطل مصر حينما عرفت أن العنف هو الطريق الوحيد إلى الحرية فاستعادت بهذا جزءاً من أصالتها القديمة حينما بدأت تواجه الغرب الحديث في أواخر القرن الأسبق وأوائل القرن الماضي. ولكن حمزة لم يكن يستطيع أن يشير قضيته بنفس المصطلحات عصر سليمان الحلبي ولا بمصطلحات عصر عبد الله النديم، فهذا كان مصدرهما الفكري الأساسي هو الجانب الماضي من تراث شعبهما الثقافي. أما حمزة فقد جاءت مصطلحاته من الجانب الماضي من ثقافة غربية، إلا أنه لم يستطع أن يصوغ تلك المصطلحات بحيث تصبح ثقافته الثورية امتداداً للجانب الثوري من عقل أمه. حقاً لقد اتصفت ثقافة حمزة بصفة العلم الذي لا يعرف التفرقة بين الأوطان. ولكن هذا العلم، علم الثورة هو علم تغيير المجتمع، لا يتعامل مع مواد جامدة، وإنما هو يتعامل مع تكوينات البشر الاجتماعية ومع أرواحهم ونفوسهم كأفراد، لذلك كان على حمزة أن يشرح لنفسه كثيراً. أن يقول ما يعرفه كثيراً حتى يمكن للناس أن يدركونه هذه هذا المقاتل من أجل أشياء يتمتنونها ولكنه الذي يتحدث بلغة بعيدة

عن كل ما اعتنادوا سماعه من كلمات. ولم يكن ثمة من سبيل أمام حمزة لكي يتحدث بلغة يفهمونها سوى أن يحاول معرفة لغتهم ومصدر تلك اللغة، تراثهم الاجتماعي والثقافي والضافي كله. لقد رأى حمزة أنه مطالب على الدوام بتوضيح كل شيء، أفكاره وتصوفاته وموافقه وسلوكه وارتباطاته وعرف أنه يقدم نفسه باعتباره نموذجاً لذلك الوعي الجديد وللإنسان الجديد – تعبيراً عن أوضاع اجتماعية جديدة – ليكتشفها الآخرون من خلاله. وعرف أن عليه ألا يتتركهم يرفضونه لمجرد نفورهم من خروجه على ما اعتنادوا عليه وأن عليه أن لا يتتركهم ليقتدوا به على سبيل تقليده، هذا النوع الأعمى من الاقتداء الذي لا يؤدي إلى توليد المزيد من الشوار – وظيفة الشوري الأساسية، وإنما كان عليه أن «يغيرهم». وهو يساعدهم على التغيير بكلماته المحملة بوعيه، وتشجيعهم على اتخاذ مواقف جديدة – ولكن مثلما كان على حمزة أن يوضح نفسه للناس، كان عليه أيضاً أن يجعل الناس وأصحابهن له بالدرجة نفسها. ولم يكن من الممكن أن يحصل حمزة على هذه الدرجة من الوضوح إلا من خلال استقراره لتاريخ هؤلاء الناس وما يحتويه هذا التاريخ من معرفة وخبرة وحكمة ونضال لا أن يتوقف عند طيبة قلوبهم، أو مجرد إقناع الذين تم تزيفهم من بينهم بقدرة الشعب على القتال. كان لا بد لحمزة، حتى يشعر وعيه الذي لا شك فيه بإنسانية قومه، أن يكف عن تردید كلامه بمصطلحات لا يفهمها سوى أمثاله من قارئي الكتب ولا بسي النظارات. كان عليه أن يخلع نظاراته وهو يتكلم حتى يتبين وجه الناس الحقيقي، من خلال ملامحهم وإحساسه بها، وليس من خلال ما استظهره ووعاه من كلمات عظيمة شديدة العلمية. تماماً مثلما اكتشف القيمة الحقيقة لوجود هؤلاء الناس ولزحامهم حينما سقطت النظارة فقادته غريزته إلى الزحام الذي كان لا بد أن تبعده نظاراته عنه.

ولكن حمزة لم يكن ثورياً فحسب، وإنما كان عاشقاً كذلك. أما

نحن فلا يسعنا إلا أن نتساءل عن جداره هذه العاطفة بالاحترام، تماماً كما يتسامل حمزة في ليلة مواجهته المؤلمة والمعادية لنفسه بعد أن كاشف فوزية بحبه وبعد أن رفضت فوزية حبه ذلك الرفض الخشن الغليظ. أليس من المنطقي أن نتساءل عن جداره هذه العاطفة بالاحترام، وهي العاطفة التي كان من الممكن أن تشغل ذهن حمزة ووجوده وإرادته عن التفكير في قضيته والعمل من أجلها. ألم يكن من الممكن أن يتسامي ذلك الإحساس الفردي بالعزلة الذي يهيء أسباباً معقولة للنوكوص والتخلي عن المسؤولية، وذلك الإحساس الذي جعله يضيف إلى تعليماته لفوزية... (يعني كأنني في جزيرة معاك)، وما تبع الإضافة من أفكار تسربت من لاوعيه الجاري إلى منطقة التفكير الوعي القريب من الإرادة الفاعلة... (في جزيرة معها وهي الطبيعة واللامسؤوليات، كم يبدو هذا رائعاً.. وهل مستثير حياته كلها هكذا معارك وكفاحاً وتربيضاً وحذراً.. كم تبدو الراحة والمتع الصغيرة التي لا يزاولها حلوة... كم يبدو بيت وزوجة وأولاد جميلاً؟ أحياناً يهفو إلى قضاء يوم على شاطئ البحر في مصيف، وأحياناً يود الذهاب إلى الأوربا، أحياناً يريد أن يرى أوروبا.. وكيف يمكن أن ينمو الحب جنباً إلى جنب مع الخوف والتربص، والرغبة في القتال؟ كان حمزة يملك الكثير من التحفظات على فكرة الزواج والحب التي كان بدبر يلح بها عليه، كان مؤمناً بأنه ليست له حياة خاصة، وأنه قد وضع نفسه وحياته في خدمة الشعب، وأن مطامحه الخاصة هي بالضبط مطالب الشعب العامة، وأنه وإن كان لا بد سيتزوج، إلا أن زواجه لا بد أن يخدم قضيته لا أن يكون على حسابها وأنه وإن كان لا بد سيكون له بيت.. ولكنه يجب أن يكون بيته يهيء له فرصة كبرى لخدمة الشعب. كذلك فقد استطاع حمزة أن يقنع نفسه «بحقه» في الحب، وبضرورة أن يواجه فوزية بحبه من خلال تلك الفكرة النظرية التأملية الممحضة التي تقول، أو التي يقولها هو لنفسه، بأنه رجل «يؤمن بالعلم ويؤمن

بالحب... ويؤمن أن الناس وجدوا ليحيوا ويعجوا ويسعدوا فليس عيناً أن يحب فوزية إذن...».

هكذا منع حمزة لنفسه «حق» أن يحب وأن يحيا وأن يستشعر السعادة الفردية والخاصة من خلال عمليته العقلية التي كثيراً ما تجذب إلى التحليل والتأمل و«تفصيص» المسائل كما قالت فوزية. ولكن حمزة - حتى بتلك النزعة التأملية - كان قد أزاح الكثير من العوائق الاجتماعية التي تقف بين الإنسان والطبيعة. إنه وهو المقاتل من أجلبني جلدته ضد كل ما يحرّمهم من ممارسة الحياة التي تكفل لهم بشرىتهم حقهم فيها، وهو الذي يكتشف من خلال المعركة واتصاله المستمر والمتجدد بأنواع مختلفة من البشر، يكتشف الينابيع الحقيقية لوجودان الإنسان، البساطة والصدق والركون إلى الفهم المباشر للأشياء وللعلاقات وللناس وللأفكار، والثقة في العمل وفي المستقبل، والارتباط التلقائي - النفسي والعضواني - بين نصفي البشرية - الرجل والمرأة، الذكر والأنثى، هذا الارتباط الذي يتخذ صفة الوضع الطبيعي والعموي الذي تريده الطبيعة نفسها ويفرضه قانون الحياة. أقول إن حمزة هذا ما كان بوسعي حتى وإن استخدم كل ما يعرفه من الأقوال النظرية عن ضرورة الزواج الذي صفتة. كذا وكذا، والحب الذي له كيت وكيت من الصفات، أقول إنه مهما استخدم من مثل تلك الأقوال فقد كان بوسعي أن يقف في وجه القانون الأسماى للطبيعة، قانون امتزاج الذكر والأنثى، أو في وجه القانون الأكثر سمواً للطبيعة الإنسانية. قانون بحث كل من الرجل والمرأة أحدهما عن الآخر، عن شبيه لذاته ومكملاً لها ومامن لمخاوفها وتجسيد لرغباتها. وكانت فوزية بالنسبة لحمزة - كما هو بالنسبة لها - ذلك الشبيه والمكملا والمأمن والتجسيد. إن محاولة حمزة المستمرة من أجل إزاحة العقبات الاجتماعية من طريق الإنسان، والخلص من الموانع التي فرضها التباين الطبيعي أو التعليمي أو الجنسي بين البشر - أقول أن هذه المحاولة كانت

تفرض عليه أن يزداد اقتراباً من البساطة والصدق والفهم المباشر الواقعى للأشياء وللعلاقات وللناس وللأفكار، وكانت تفرض عليه أن يثق بالعمل وبالمستقبل – إن لم تكن هذه الثقة هي ما ولدت نزوعه إلى إزاحة تلك العقبات والموانع. إن هذا النزوع – ويعتبر آخر هذه التورية هي ما تدفعه إلى اكتساب المزيد من الثقة بالإنسان والمزيد من فهمه.

إلا أن حمزة – ذا التزعة التأملية التي لم تتغلب على قدرته على العمل – كان يقف من الحب، من العلاقة السوية بين الرجل والمرأة – موقفاً مليئاً بالتحليل والتأمل والاستنتاج والرغبة في المناقشة. إن تحفظاته لم تكن في الحقيقة سوى المسواع العقلية التي وضعها بين قلبه وجسده وبين التكامل الإنساني كرجل وذكر. كان حمزة من هذه الزاوية بعيداً عن الطبيعة أو عن الوضع الطبيعي الذي تفرضه الحياة نفسها، بعيداً عن أن يكون التجسيد الصالح للثورة التي يطمح للقيام بها. ولكنه في اللحظة التي بلغت ثوريته فيها حد الاتصال، حين أصبح مهياً لخوض القتال الفعلي، وللاتتصار أو الموت.. حينما أصبح مستعداً للقيام بالعمل المباشر – من وجهة نظره – من أجل تصحيح الوضع الاجتماعي وإعادة سيادة القانون الطبيعي بين البشر.. في هذه اللحظة أصبح حمزة أيضاً مهياً للحب. كذلك فإن نزعة حمزة التأملية وقدرته على التحليل ورغبته في البحث عن الأصول واكتشاف العلل وتيارات الاندفاع، لم تكن نزعته تلك ورغبته مجرد ثرثرة لغوية أو ضياعاً لفظياً في غابات الكلمات المجردة، وإنما كانت تعبرأً أصيلاً عن رغبة هذا المثقف العلمي الذي خرج من قلب فتاة من المجتمع تعامل مع العالم أساساً بآيديها، وتبعد أفكارها مباشرة من خلال العمل – من خلال احتكاك الإنسان بالطبيعة والألة والمجتمع أقول أن تحليلاته وتأملاته إنما كانت تعبرأً عن رغبته الحقيقة في الوصول إلى مبرر لفعل «الحب». فالحب عند حمزة – علاوة على كونه تلك العلاقة الشخصية والعمل الفردي

بصورة كاملة — لم يكن مجرد عاطفة أو شعور وجداً يحمله بمفرده للمرأة التي يحبها. وإنما كان أساساً شعوراً متبادلاً بينه وبين هذه المرأة، إنه لا يستطيع أن يسميه حباً قبل أن تبادله المرأة شعوره. ثم لا بد بعد ذلك من ممارسة هذا الحب، لا بد من فعله. وهذا هو ما علمته فوزية إيماء، الحب لا ينافق، الحب يؤخذ. إن المضمون العملي لتلك الكلمة لا يمكن أن يتحقق إلا بين الاثنين معاً ومشاركتهما سوياً، لا في عملية الحب وحدها. وإنما في عملية الحياة جمعياً: في الكفاح كما فعل في العمل، في الهرب كما في الإعداد للثورة، في التفكير كما في تطبيق الأفكار، في ممارسة الحب كما في تربية الأطفال. ولذلك فإن حمزة لم يكن مجرد نموذج جديد من الثوار، وإنما كان نوعاً جديداً من العشاق أيضاً، وكان عشقه نوعاً جديداً من الحب. ومثلماً كان عليه — لكي تنبع ثورته — أن يعود بوعيه العلمي الجديد إلى بنابع التكوين النفسي والترااث الفضالي الحقيقي الذي أبدعه شعبه وأذخره، فقد كان عليه لكي ينبع حبه أن يعود رأساً وفي صدق كامل إلى الاحتياجات العميقة والملحة لروح الإنسان ولجسده، العودة إلى المصدر البسيط لسلوك الإنسان، احتياجه وتوافق رغبة الآخر. وبينما لم يستطع حمزة أن يعثر على بداية الطريق الصحيح لنجاح ثورته طوال الرواية إلا حين سقطت نظارته وقادته قدماء وغريزته إلى زحام الناس وكف المؤلف عن الكتابة، فقد كانت فوزية الطرف الآخر في عملية الحب — قادرة على أن تقدّم خطى حمزة نحو البداية الصحيحة لممارسة حبها في بداية علاقتها المبكرة، وهكذا لم يكن حب حمزة هروباً من واجبه، أو محاولة غير واعية للتشاغل عن مهمته الأولى الوحيدة في الحياة، مهمة الثورة وإعادة الأوضاع السوية والطبيعية بين البشر، وإنما كان الحب استكمالاً لإنسانية حمزة. وتصحيحاً لوضعه هو الشخصي، من أجل أن يكون أكثر صلاحية للثورة. إن نزوع حمزة منذ البداية نحو تصحيح علاقة الإنسان بالطبيعة وإزاحة العقبات الاجتماعية المشوهة بينهما، هو الذي نما في مكان بعيد

إلى حد كبير عن تعقيدات المدينة الاجتماعية، أقول: أن هذا النزوع، إنما يتبدى واضحًا أكثر ما يكون الواضح في تلك اللحظات التي تتدخل فيها أحاسيسه الاجتماعية مع ذلك «الجزء» البسيط من «الطبيعة» الذي تبقى عليه المدينة بشارعها المسفلة وأبنيتها الحجرية وضواعفها الصناعية المرهقة. فالشمس ليست هي ذلك النجم المطلق السابح في الفضاء، مشرقاً وضيئاً أو يوشك أن يغيب. والبرد ليس مجرد الإحساس بأنعدام الدفء أو ارتعاشة الأوصال أو انخفاض درجة الحرارة، الشمس والبرد وبقية عناصر الطبيعة التي تتمكن من النفاذ إليه من خلال شوارع المدينة تكتسب عند حمزة معنى إنسانياً متعلقاً بوضعه هو الإنساني الفردي. أو بإحساسه أو فكره الجماعيين.. «وأتاح له الصباح أن يجعل عقله أكثر سيطرة على نفسه، خاصة وأن الصباح كان برودة ترد الصواب، ببرودة تجعل الإنسان يرى الأشياء في وضوح، بل وفقد أشياء كثيرة ما يحيطها من بريق ويدو على صورة أقرب ما تكون إلى الواقع الذي مسح عنه الخيال».. «كانت لا تزال صبحاً، والشمس توزع صفترتها على الناس والأشياء بسخاء.. وتالم حمزة لمنظر الناس وكان قد مضت عليه شهور وهو في سرداد تحت الأرض خرج منه يومها. كانت فيهم ملامح أهل القاهرة الذين يعرفهم ما في ذلك شك، ولكنهم كانوا غير الناس الذين رأهم لشهور طويلة قبل الحريق.. هاهنا نرى حمزة والطبيعة والناس معاً. إن الانهيار الذي يعانيه حمزة أو يشاهده، انهيار الأمال والتثبت بعد إذ خيل إليه أنه فقد حبه، أو بعد حريق ٢٦ يناير وضرب موجة المد الثوري في معركة القتال على يد الاستعمار والملك، هذا الانهيار إنما ينعكس في نظر حمزة على الطبيعة والناس في وقت واحد. إنه لا يستطيع أن يستشعر جمال الصبح دون أن يرتبط البرد في تفكيره بضرورة التيقظ والانتباه والمقاومة. ولا يستطيع أن يستشعر روعة إشراق الشمس بينما هو يعلم كم من الأمال العظيمة قد تحطم في صدر هؤلاء

الناس المحزونين المُضطَبِّغة وجوههم بالصفرة، صفرة الشمس التي تولد – في نظر حمزة – ميّة أو حاملة لون الموت وجثثومته. إنهم قد يزدحمن نفس الازدحام ويسرعون إلى عملهم نفس الإسراع. ولكنه زحام صامت لا ينم عن حياة وإن نم عن كثرة مبعثرة متلهلة مثلولة. وهي سرعة مفزعه خائفة، سرعة «أشياء» تصطدم ببعضها فتتحرك بدافع من الغريزة الهوجاء وليس بدافع من الوعي الهدف. لقد تحولوا في نظر حمزة إلى شخصوص مصطفة تحمل لون الشمس الصفراء الميّة. إنه يعكس إحساسه البشري، وضعه الإنساني الخاص والذاتي على موضوعية الطبيعة وموضوعية الآخرين، لكي تستحيل في داخله إلى عنصر من عناصر وجوده ومبنيات فعله، متفاعلة معه في مشكلاته القائمة وفي الحل الذي قد يصل إليه.

وهكذا كان حمزة – الذي أبدعه يوسف إدريس – تعبيراً حقيقياً عن ذلك الجيل من الثوار الذين عرفوا أن الثورة هي علم تغيير المجتمع، وإن الحرية ليست مجرد الاستقلال السياسي وطرد المستعمر، وإن الحرية نفسها – بكل جوانبها السياسية والاقتصادية والثقافية – لا يمكن الحصول عليها في صورتها النفسية الأصيلة، ما لم يشق الشعب إليها طريقه بالعنف المنظم في مواجهة عنف المحتل المنظم كذلك. ولكن حمزة أيضاً لم يكن مجرد تعبير عن الجوانب الطبية من ذلك الجيل. لقد التزم يوسف إدريس الحقيقة بكمالها دون أن يحاول اكتشافها. فحمل حمزة نفس ما عاناه جيله من جوانب القصور، دون أن تكون ثمة محاولة من جانب المؤلف لتقييم ذلك القصور، أو اتخاذ موقف منه، فجاء قصور حمزة تقريراً للواقع وليس إعادة للكشف عن معناه. لقد وعي حمزة – كما وعي جيله – القوانين العلمية تغيير المجتمع البشري وعيّاً عميقاً. ولكن حمزة وجيله لم يكونوا عمليين إلى درجة كافية بحيث تصبح هذه القوانين – كما ينبغي أن تكون – أداة في يد الثوار وليس موجهة لهم. لم يعرف

حمرة كيف يمزج هذه القوانين بخبرة شعبه وحكمته وتراثه النضالي وكيف يصوغها بمصطلحات اللغة التي خلقها الشعب لنفسه من خلال حياته ومعاركه نفسها، بحيث تأخذ هذه القوانين صفة البدهة التي تعليها حركة الواقع، لا أن تحول إلى مجرد «مدرسة» من مدارس الفكر السياسي والاجتماعي.

ما هو حكمنا على حمرة إذن؟ هذا العاشر والمقاتل الثوري؟ مغامر هو كما يراه صديقه الثري السمين بدير، أم بطل كما يراه إسماعيل أبو دومة وفوزية؟

إنه بوعيه العلمي بالشورة وبإيمانه بقدرة الناس على التحكم في مصائرهم وتغيير شكل وجودهم الاجتماعي، ورغبته الأصلية في تحقيق نلامنه العضوي بالناس وبمصالحهم الإنسانية البسيطة، أي بساطته وبقدرته على تجاوز فرديته وتحويل سخطه الشخصي إلى طاقة واعية مفكرة يضعها في قومه، لا يمكن أن يكون مغامراً. إنه لا يسعى إلى اثبات قدرته أو تفوقه، ولا يسعى إلى الحصول على لذة الاكتشاف أو مواجهة الخطر، لا يدور في سلوكه أو تفكيره حول محور ذاتي مغلق المدار. إنه لا يتنهى أبداً إلى حيث ابتدأ، طالما كان قادراً على الأخذ بمثل قدرته على العطاء، وطالما كان قادراً على أن يتعلم بمثل رغبته في أن يعلم الآخرين، وطالما كان قادراً على الحب في صدق يماثل صدق إحساسه بالخوف أو بالندم.

ولكنه أيضاً لا يمكن أن يكون بطلاً، فإنه وقد عجز عن النهاز إلى عقل الناس ووجوداتهم، طالما ظلل يعتقد أن عليه أن يخاطبهم بالفكر الصحيح فحسب، لا من خلال صياغة هذا الفكر بلغة الناس أنفسهم، وطالما اقتصر دوره على أن يكون مجرد «انعكاس» لقمة الحركة الاجتماعية، وليس «تجسيداً» لرأس رمحها المفكر المقاتل، وطالما ظل

تبييراً ضرورياً عن تطور المجتمع وعجز عن أن يكون قوة فاعلة في هذا التطور حينما انفصل بلغته عن لغة الناس، وحينما لم يتوجه إلى حيث ينبغي أن يكون، حيث يتجمع الناس المستعدون للقتال والثورة، الذين لا يوجدون في الشق الفاخرة حيث كان مهربه الأول، ولا في الجبانة حيث كان مهربه الأخير. أقول إن حمزة بهذا الشكل لا يستطيع أن يكون بطلاً. ليس البطل هو طفيل المناضل كما يقول سارتر، وإنما هو التجسيد الفكري، في فرد أو في مجموعة أفراد اجتماعية كاملة، وهو القوة الفكرية الفاعلة في ذروة هذه الحركة، وهو أكثر المناضلين قدرة على الارتباط بمصالح الناس وتجمعياتهم ولغتهم. وبهذه المعانى لم يستطع حمزة أن يكون بطلاً لقد سقطت نظارته عفواً فتوقف عقله المدرب الواعي عن العمل وقادته قدماء وغريزته إلى الزحام – إلى حيث يوجد من يقاتل من أجلهم ومن هم على استعداد للقتال إلى جانبه. وحينما انتبه إلى سقوط النظارة، استرد عقله الواعي كفاءته على العمل، فكان أن عاد إلى الجبانة، حيث يتنتظره زملاؤه الثلاثة وحبسته، ويخيل إلى أنه كان ينوي أن يستمر في «الكافح» بنفس الطريقة معزولاً مع جماعته الصغيرة، بعيداً عن زحام الناس. ومع ذلك فهو ما يزال يتعلم وما يزال قابلاً لاكتساب خبرات جديدة، فطالما كان هدفه هو الثورة وليس المغامرة. وطالما كان إيمانه النظري أن «الشعب» هو من يجب أن يقوم بالثورة وليس مجموعة معزولة من «المختارين»، وطالما كان يسعى أن يسمع الشعب صوته وأن ينضم إليه بجسده وليس بمجرد أفكاره أو نياته الطيبة. فإنه سيظل في نظرنا مناضلاً فحسب.

لقد أبدع يوسف إدريس «حمزة» ليكون تجسيداً لثوار جيل ما بعد الحرب العالمية الأخيرة، فكان كذلك بالفعل دون أن يحمل أثراً من طموح هؤلاء الثوار إلى تجاوز حقائقهم وما كان بإمكانهم فقط أن يكونوه. لم يكن مغامراً، وعجز عن أن يكون بطلاً. واكتفى لنفسه بشرف النضال

وكان حتى يتصر نضاله على استعداد لأن يموت، فما كان يتصور أن بقاءه على قيد الحياة شرط لهذا الانتصار، وإن كان على استعداد لأن يتقبل كل ما تمنحه له حياته ونضاله من سعادة وحب.

١٣ - صورة فوزية في «قصة حب»^(٤)

هذا النموذج المسطع الناطق في «العنقاء»^(١)، نجده وقد بدأ صورة حية، وشخصية نامية، حين تمثله فوزية في «قصة حب»، أول روايات يوسف إدريس^(٢)، والتي تنقلنا نقلة أوسع من إطار الواقعية النقدية إلى إطار الواقعية الاشتراكية، التي لا تكتفي بعرض الجوانب السببية في المجتمع ونقدها، بل تبرز بجوارها إشعاعات الأمل وتفضح عن القوى الجديدة الصاعدة وانتصارها على القوى المضادة.

والرواية تصور كفاح شاب وفتاة جامعيين يعملان سوية ضمن لجنة الكفاح من أجل تحرير الوطن. وهم لا يتعاملان رجلاً وامرأة وإنما إنسانين، لا الحديث عن الحب أو الجنس، وإنما عن الكفاح والجماهير، المظلومة والمناضلة في نفس الوقت. البطولة في الرواية إذن ليست محصورة في أحد، لذلك فالرواية تقوم على «رؤى منتحمة للحياة والإيمان بوجود الأبطال..»^(٣).

(٤) د. طه وادي، صورة المرأة في الرواية العربية، مركز كتب الشرق الأوسط، ١٩٧٣ القاهرة، ص ٢٩٧ – ٣٠١.

(١) د. لويس عوض «العنقاء».

(٢) صدرت الطبعة الأولى في سلسلة الكتاب الذهبي ضمن مجموعة «جمهورية فرحة» ط. روزاليوسف القاهرة يناير ١٩٥٦.

(٣) «تجارب في الأدب والنقد»: شكري عياد، ص ٢٥٦.

والبطل هنا – حمزة – لا يسقط برغم القوى المضادة التي تطارده، إذ ينجح في الفلات من أيدي الشرطة وأثناء الهرب تضيع نظارته، ولكنه لم يفقد الرؤية، بل تزداد وضوحاً، إذ عندما دخل وسط الزحام أدرك أن المكان الأمين الذي يمكن أن يختفي فيه هو «قلب الناس أنفسهم».

وفوزية بطلة الرواية – التي تصور نشاط الفدائيين سنة ١٩٥١ – تتف على نفس الدرجة من التقدمية لفكرة الرواية وشكلها الفني، إذ تعامل مع حمزة – دون إحساس بشيء، إلا أنها إنسان يشارك في بناء الوطن. وهي في هذا مدركة أن «الهدف هو اللي بيتطور الدافع إلى العمل...»، كذلك تجيد العمل والكفاح وشغل البيت، إذ ليست «متقفة» وهي ترفض أن تحدثه بشيء عن أسرتها لا لفقرها فالفقر ليس عيباً، بل لأنها تؤمن بالإنسان وحده، وهو في حد ذاته دلالة على الأصل والفصل، وحين عجز عن تدبير مخبأ طلبت منه أن يحضر ليقيم عندهم في البيت، ولكنه رفض. وأثناء الكفاح والعمل معاً أحسن أن هناك شيئاً محيراً يحيط بذلك الفتاة.. وحاول أن يعبر لها عن أحاسيسه نحوها بطريقة ملتوية، فمقاطعته قائلة: «متكلم بصراحة أكبر.. متقول يا أخي إنك بتحبني وتنتهي، وإنك عايزةني أحبك.. مش هي دي المشكلة؟! مش هي دي الحكاية اللي اجتمعنا علشانها؟

إحنا ورانا إيه غير كده.. لا كفاح ولا يحزنون.. فضينا للحب.

وحاول حمزة أن يقاطع ويتكلم ولكنها استمرت: أنا كنت فاكرة إن الناس اللي زيك حاجة ثانية.. كنت فاكرة إن العمل الخطير وراهم، أهم من الحاجة التافهة اللي بيعجري وراها كل الناس...^(١).

هكذا تفوز فوزية أو الصورة الجديدة لفتاة المصرية كما عبر عنها الكاتب في براعة. إنها ليست امرأة حالمة، بل إنساناً واعياً بكل متطلبات

(١) «جمهورية فرحة»، ص ١٢٠.

اللحظة المعاصرة. ولكن حمزة يفهمها في لقاء قال بعد أن خرجت يومها غاضبة .. أنت عزيزة عندي جداً يا فوزية .. أنا مش باحبك حب عادي .. أنا حبيت مصر فبكي، حبيت النيل اللي في وشك، وشمسنا الحلوة اللي عسلت فعنكبي ..^(١).

ورغم المثالية في البطولة والكافح لا تفقد الشخصيات عند يوسف إدريس السمات الإنسانية، إن فوزية هنا ليست «نموذجًا نمطيًا» كما رأينا عند نجيب محفوظ ولويس عوض، وإنما هي «نموذج واقعي» يعيش حياة الإنسان بجميع نوازعها وميولها، «إحنا يجب نعيش ونكافح علشان الناس تعيش .. إحنا مش رهبان ولا ملايكة .. إحنا بني آدمين».

كذلك فإن فوزية من الناحية الفنية شخصية نامية، والمؤلف لا يقدمها بتقرير وصفي، وإنما يتركها تتحرك في الرواية، لنكتشف مع كل موقف عنصراً من العناصر المكونة لشخصيتها. ليس هناك مفتاح للشخصية أو سمة مميزة لها إلا ما يكتشفه القارئ بنفسه، حيث هو مطالب باكتشاف الشخصية الروائية، وتقيمها فنياً ليعرف علاقتها بالواقع.

والمؤلف يقدم فوزية كاملة الوعي لا بالكافح ومتطلباته فحسب بل بدورها في المجتمع أيضاً، «إن المجتمع الذي، أوجده فيه ما هو إلا جسد حي كبير، وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه .. ولا حياة لي إلا داخل ذلك الجسد أردت أم لم أرد. ولا أستطيع أن أعمل غير ما يعود عليه بالفع والأندني .. وتخلص مني»^(٢).

وببناء الرواية يقف على نفس الدرجة من الجودة التي قدمت بها شخصية فوزية، إذ تعكس فهماً واضحاً لمفهوم الواقعية الاشتراكية، يفصح عن رؤية نضالية متفائلة. والكاتب يكاد يجعل البشر يقرون على

(١) «جمهورية فرحتات»، ص ١٣٣.

(٢) «جمهورية فرحتات»، ص ١٤١.

درجة واحدة من النوعي الاجتماعي، حتى العمال: سيد حسنين وإسماعيل أبو دومة وزوجته أم محمود، والزوج العامل يعلل سر وعي زوجته بأنها تسمع الراديو. ثم «ما فيش بيبي وبين أم محمود سر، إحنا على الخير والشر سوا».

والكاتب يبدع في التصوير العرَّكَ المعبر عن الواقع الاجتماعي الذي تتحرك الرواية خلاله، دون أن يترك بصمة توحى بوجوده المباشر.

والوصف التالي يدور في خيمة لمعسكر التدريب الذي يعمل فيه حمزة ومعه حسن خفير المعسكر: «ومضى الشاب إلى وابور غاز برجلين اثنين، وكوز صفيح وابريق فخار كبير مملوء بالماء، وعلبة سكر، وأخرج من جيب بنطلونه باكو شاي نصف أوقية.. وبينما كان يشغل الوابور سأله حمزة:

— حدش جه؟ ..

— ولا نفاخ النار..

— فيه واحد كان مواعدي الساعة اثنين ولوقتي وربع.. ما جاش يا حسن.

— ما جاش..

— غريبة..

— ما غريب إلا الشيطان..

ثم نظر إليه الشاب وابتسم وأضاف:

— أنا موش مصدق..

— ليه يا حسن..

— إن هنعملوا معسكر تدريب..

— ليه يا أبو علي..

— مش باين.

— بكرة بيان فاهمني إزاي . . .^(١).

فالكاتب قد عبر عن أفكاره وما توجي به عن طريق كلمات قليلة، أشبه بالرموز الرياضية التي تدل على حقائق أكبر منها، إنها تكاد تؤدي المعنى دون محاولة لمح أي إضافة جانبية عليه. والوصف واقعي كأنه صور فوتوغرافية: فالوابور برجلين فقط والماء في أبريق . . والسكر في علبة . . والشاي نصف أوقية. أما الحوار فإنه أشبه بالكلمات التلفغرافية، تقوم اللفظة المفردة فيه محل جملة. لذلك فالكاتب مسيطر بقدرة على لغته، فالانفعالات وإغراء الموضوعات الجانبية أثرها في فنه. فالكلمات طلقات مصوية إلى معنى محدد لا تحيد عنه.

على أن الذي نأخذه على هذا الكاتب هو عامية الحوار، لا لشيء إلا لأنه قد يضطره إلى كتابة اللفظة العامة في الحوار ويجوارها اللفظة الفصيحة (إنت مش واسك «واتن» في يا سي حمزة أفندي . .)^(٢). إن الواقعية لا تعني نقل الواقع بحرفيته، أو تسجيل حديث الناس كما ينطقونه، وعلى هذا فإن دعوتنا إلى الفصحي في الحوار، إنما هي دعوة لاستكمال كافة الأدوات الفنية التي تضمن للأدب خلوده وللرواية امتيازها.

وبعد هذا نؤكد أن يوسف إدريس قدم صورة جديدة للمرأة في «تجربة حب» تروعننا صورتها من الناحيتين: الفكرية والفنية.

ولا شك أن سنة ١٩٥٢ ساعدت على أن تتعدل صورة المرأة في الحياة، وبالتالي في الرواية حتى عند بعض الكتاب الرومانسيين، بل إن كاتباً مثل إحسان عبد القدوس الذي حصر نفسه في دائرة التعبير عن الفتاة

(١) «جمهورية فرحت»، ص ٥١.

(٢) «جمهورية فرحت»، ص ١٦٩.

المرأفة نجده يقدم من خلال شخصية نوال في رواية «في بيتنا رجل» (١٩٥٨) صورة مغايرة لصورة الفتاة في أدبه، إذ تشرك في العمل الوطني من أجل إنقاذ البطل الثائر إبراهيم حمدي. وتتحرك من غير إحساس بتوترات الجنس، «لقد غير الشائز من مفاهيمها ومعتقداتها، وأصبحت تفكر كثيراً قبل أن تعلن رأيها في هدوء وروبة كأنها زعيمة، كان البطل يعيش في صدرها وينطق بلسانها، كان إبراهيم معها دائمًا»^(١).

١٤ – فلسفة الحرام عند يوسف إدريس^(٢)

ليس الاتجاه الواقعي في الفن، إلا اتجاهًا فحسب، أي أن الالتزام بالواقعية في الأدب، لا يعني مطلقاً، الالتزام بأسلوب معين في التعبير، ومنهج محدد في التفكير، وإذا كان البدوي وحقي ولا شيء، هم رواد الاتجاه الواقعي في القصة المصرية الحديثة، فإنَّ واقعية ذلك الجيل كانت تشوبها الرومانسية حيناً، أو التعميمات التجريدية حيناً آخر. ومن ثم كان الجيل التالي لهم ممثلاً في عبد الرحمن فهمي وشكري عباد ويوسف إدريس، أكثر وعيًا وواقعية، حين تخلصوا رويداً من تضخم الانفعال والتجريد، وعنوا إلى حد كبير بالجزئيات الصغيرة.

ونكاد تتلخص الخطوط العامة للواقعية في أذهان أدباتنا، بخطدين أساسين هما:

العناية المفرطة بالفتن الكادحة من الشعب، والتأكيد على أن «الخير» هو السمة الأساسية للجنس البشري، وإن توارت أحياناً تحت ركام الظروف الاجتماعية السيئة.

(١) «في بيتنا رجل»: إحسان عبد القدوس ط. دار الهلال، ص ٣٤٧.

(٢) الدكتور غالى شكري. أزمة الجنس في القصة العربية، بيروت ١٩٦٢.

ولقد أسلهم تطور الأحداث الاجتماعية والسياسية في المنطقة العربية في تكوين تيار نقيدي تحصص تماماً في صياغة الاتجاه الواقعى فى ذلك الإطار السابق، واتخذ من القصاصن يوسف إدريس نموذجاً ممتازاً للدراسة. والحق أن هذا الاختيار لم يكن عبثاً، وإنما كان تجسيداً حقيقياً لازمة الاتجاه الواقعى، حين يقصر نظرته للواقع على الفئات الاجتماعية الدنيا، والخير الكامن في أعماقها.

لهذا خلت دراسات ذلك التيار، من البحث عن جذور الواقعية في الأدب العربي، حتى يصبح توجيه الأدباء والفنانين نحو الاتجاه الواقعى نابعاً من تاريخهم ونابضاً بتراثهم فلا يقال – ما قيل بالفعل – أن التيار «نظيرية مستوردة» لا تتفق مع واقعنا.

وإذا كان اللوم الأكبر في هذا التقصير، يقع على كاهل النقاد في المقام الأول فإن اللوم الحقيقي يقع على الرؤية السياسية السطحية التي كان من شأنها تضخم الانفعال بالأحداث السياسية والاجتماعية في المنطقة تضخماً مبالغ فيه، بزييف جوهر العمل الأدبي.

ولعل امتياز يوسف إدريس الأساسي، هو قدرته الخاصة التي ابتعدت به عن ذلك العيب الخطير في أدبنا الواقعى، بل العيب الخطير في تشويه معنى الواقعية. على أنه – مع ذلك – لم ينبع من الإطار العام الذي حدده أولئك النقاد من جهة، والذي أوحى به تطورات مجتمعنا في شقيها الاجتماعي والفكري.. فقد بدأت الطبقات الشعبية تعتلّى منبر الأحداث، ثم رافقتها الفلسفات المؤيدة لهذا الاعتلاء، المدعومة له في كافة مجالات المعرفة. وكان الأدب هو المجال الأول.

وفي مجال الأدب برز يوسف إدريس وقتئذ، كأديب «واقعي» ممتاز، ذلك أنه – بفهم عميق لفن القصة القصيرة – إنقد الاتجاه من الانهيار الذي وجه إليه من الاتجاهات التقليدية الأخرى: وهو تغليب

الجانب السياسي، على بقية الجوانب الفنية في العمل الأدبي. وظل يوسف إدريس «منقداً أمداً طويلاً... إلى أن أصبح تفرده بالامتياز الفني دون بقية الأدباء «الواقعيين» ظاهرة مرضية، أوقعت الحركة النقدية المصاحبة للاتجاه في مأزق حرج.

ثم بدأ يوسف إدريس نفسه، يشب عن الطوق، ويسلك طرقة جديدة في التعبير. وسواء بلغ فيها درجة الكمال، أو هبط منها عن مستوى السابق، فقد تخلى أصحاب الاتجاه عن ذلك الابن المتمرد. وبالرغم من ذلك، لم يتخلف يوسف عن الإطار العام الذي استضافه لأعماله منذ بوادر إنتاجه الفني. فقد ظلت الفئات الكادحة هي الأرض الاجتماعية والفكرية، التي يخطو عليها منذ «أرخص ليالي» إلى «العيب».

ولا ضير مطلقاً. أن يتخصص الأديب في شرحة اجتماعية بعينها، بحيث لا يكرر نفسه من عمل إلى آخر. أي لا يتورط في التقاط ظاهرة، أو الالتقاط من زاوية بصفة دائمة وإنما يجتهد في اكتشاف ظواهر المختلفة والزوايا العديدة، فيكسب أدبه خصوبة وغنى قل أن يكتسبهما من يصور الكثير من الفئات الاجتماعية بنظرة وحيدة الجانب. ومن هنا جاء تصوير يوسف إدريس لازمة الجنس في مجتمعنا، تصويراً بالغ الأهمية، لأنه يلتقط ظواهر عديدة من زوايا مختلفة. ففي قصة «أرخص ليالي» – التي ظهرت ضمن مجموعة تحمل هذا الاسم عام ١٩٥٤ يصور القناع الجنسي عند تلك الفئات المطحونة، كانعكاس للضياع النفسي وكلاهما انعكاساً للضياع الاجتماعي.

كيف اكتشف هذه الظاهرة؟

إن التحقيق الفني للفكرة، يضع أيديينا – مع الفنان – على الظاهرة كما يلي: أن «عبد الكري姆 يحس مللاً زاحفاً على كيانه بعد صلاة العشاء

ويريد أن (يسلي الوقت) في أي مكان وبأية طريقة. ولكن المكان أي مكان، والطريقة، أية طريقة، تكلفه بضعة قروش. عبد الكرييم خالي «الوفاقي» تماماً. وأخيراً استقر في وسط داره، وقد أغلق الباب بالضبة والمفتاح. وتحطى أولاده، وهو يزحف في الظلام على قبة الفرن حيث يناثرون. ومصمص بشفتيه وهو يشن منهم ومن الظلام ويعتب بينه وبين نفسه على الذي رزقه بستة بطون تأكل الطوب – وكان يعرف طريقه فطالما علمته ليالي البرد الطريق. وعثر آخر الأمر على امرأته. ولم يزغبها وإنما أخذ يقطّع لها أصابع يدها، ويدعك قدميها اللتين عليهما التراب بالقططار، ويزغبها في خشونة بعثت اليقظة المتشعرة في جسدها. وصحت المرأة على آخر لعنة أصابت طنطاوي في ليلته.. وسألته في غير لهفة وفمه يملأ الشاوش عما جناه الرجل حتى يسبه في عز الليل فقال وهو ينضو ثيابه، ويستعد لما سيكون:

— هه.. الله يخرب بيت اللي كان السبب.

بعد شهور، يقول الفنان «كانت النساء كالعادة يشرن بولد جديـد وكان هو يعزـي نفسه على السابع الذي جاء في آخر الزمان، الذي لن يملا طوب الأرض بـطنه هو الآخر».. ونحن لن نستقبل الولد الجديد بفزع، كما يتـوهـمـ الكـاتـبـ، بل إنـاـ نـسـتـقـبـلـ تـجـرـبـةـ الأـدـبـ بـفـيـضـ من التـسـاؤـلـاتـ حولـ الأـزـمـةـ الضـارـيـةـ الـمـحـكـمـةـ حولـ عـنـقـ الإـنـسـانـ الـكـادـحـ فيـ بلـادـنـاـ، وكـيـفـ أـنـ شـبـحـهاـ يـظـلـلـ كـافـيـهـ الـمـنـافـذـ أـمـامـهـ بـالـسـوـادـ، فـلـاـ تـعـودـ عـيـنـاهـ تـرـيـانـ وـمـضـةـ نـورـ.. وإنـاـ تـصـبـحـ حـيـاتـهـ نـسـيـجاـ دـاكـنـاـ مـنـ الذـلـ وـالـفـاقـةـ وـالـعـلـاقـاتـ غـيرـ الإـنـسـانـيـةـ. حتىـ أنـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ الرـجـلـ وـالـمـرـأـةـ، تـصـبـحـ تعـوـيـضاـ عنـ المـلـلـ، وـتـعـبـراـ قـاسـياـ عنـ أـنـهـ لاـ يـوـجـدـ شـيـءـ آخـراـ فـيـنـماـ يـفـتـرـضـ الـعـرـءـ أـنـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ الـأـثـنـيـ، مـصـدـرـ مـتـعـةـ مـشـترـكةـ، يـضـطـرـ تحتـ وـطـأـ الضـغـطـ الـاجـتمـاعـيـ أـنـ يـتـحـولـ بـهـ إـلـىـ «ـمـخـدـرـ»ـ مـنـ جـانـبـهـ، وـإـلـىـ «ـوـاجـبـ»ـ زـوـجيـ منـ جـانـبـ الـمـرـأـةـ، تـؤـديـهـ بـحـرـكـةـ آلـيـةـ، وـتـبـعـدـ بـهـ

العلاقة تماماً عن المستوى الإنساني، لأنهما يعيشان أصلاً دون هذا المستوى.

والفنان يعرض لنا الظاهرة من زاوية محددة، هي لحظة الفراغ في حياة الرجل والنوم في حياة الرجل.. أي أنه ليست هناك أية عائق تحول دون انجاز المستوى الإنساني للعلاقة.. إلا ذلك الإحساس العميق بالملل لدى الرجل، فيحاول تسلية الوقت بأي ثمن والمرأة تحاول النوم ولا ينجح كلامها.. لأن الرجل لا يملك «أي تمن»، والمرأة مرغمة على البقفة حين تداعب جنبها زغزغات عبد الكريم الخشنة. وبين معادات الرجل والمرأة، للوصول إلى حل، يستعرض الكاتب البناء الاجتماعي للقرية من خلال الوان التسلية التي «يقتلون» بها الوقت، فيستعرض لنا في واقع الأمر الفجيعة الاجتماعية الحية في أرضنا، ثم نلتقي مع مداعبات عبد الكريم لططاوي الخفير، ومداعبات الأطفال لعبد الكريم فنحس أننا نلتقي فعلاً مع الوجه النفسي اليائس لهذا الإنسان الذي يهروء بخطى سريعة نحو الدمار النفسي الكامل.. لهذا السبب لا يعبأ عبد الكريم بكوك اللحم الذي لا يجد اللقمة، ويوقظ المرأة بأصابع جفت فيها الدماء، ويمارس معها شيئاً، ت تكون نتيجته في بطئها، ليتقبل الدنيا قبل موعده الرئيسي بشهرين، جعلنا ذلك الشيء الذي مارسه أبوه مع أمها، قاتلاً في هيكله العظمي الواهي، الذي يشف من خلال جلد الرقيق الخالي من اللحم، أنه شيء رخيص للغاية، شيء يرقد في أسفل مراتب السلوك البشري. أما نحن – الفنان معنا – فندعوه – من بعيد بالضياع الجنسي رب الضياع النفسي وكلاماً نتاج الضياع الاجتماعي.

هذه هي المعادلة الفنية – والاجتماعية والفكرية في نفس الوقت التي يربها لنا يوسف إدريس منذ بداية حياته الأدبية: الجانب الفني عنها – أو التعبيري – منها، هو تصوير الضياع الجنسي، تكيفاً لضياعه

النفسي . والفنان يسلك من أجل ذلك، طريق الاستقطاب للجزئيات الصغير في بؤرة ضوئية واحدة . أي أنه يستجمع التفاصيل الداخلية والخارجية لشخصية عبد الكرييم، حتى يصل بنا إلى الاقتناع الكامل بالسلوك، النهائي لهذه الشخصية . وبذلك نحصل على بناء منطقي تماماً، متsec للغاية .

والجانب الفكري والاجتماعي لمعادلة يوسف إدريس، هو الاهتمام بالطبقات الشعبية اهتماماً إنسانياً يتعاطف مع قضاياها في الحياة، وأن ما نراه من شرور وآثام في سلوك أبناء هذه الطبقات، ليس إلا نتاجاً لأنظمة الاجتماعية السيئة .

ولقد كان الجانبان – الفكري والتعبيرى – بمثابة رد الفعل الطبيعي للاتجاهات السابقة في تاريخنا الأدبي ، حيث كان اهتمامها بمشكلات الطبقة الوسطى والطبقات العليا عموماً في المقام الأول، كما ظل موضوع «الحب» في إطاره الرومانسي هو شاغلها الأكبر فترة من الزمن، وكذلك اقتصارها في تجسيد الشخصية أو الموت أو التجربة، علم، الخطوط العريضة جداً.

على أن «رد الفعل» هنا، ليس بالعامل الحاسم في تكون اتجاه يوسف إدريس، وإنما – كما سبق أن قلت – كانت الأحداث التي يمر بها مجتمعنا، تدفع إلى وجداننا دفعاً بالفتات المسحورة التي أسهمت في تطور هذه الأحداث. تصاحبها في ذلك نظرتها إلى الحياة .

وبقى هذا المنهج في التفكير والتعبير، مصاحباً لكتابات يوسف إدريس إلى اليوم .. مهما تفاوتت أعماله في الجودة والاكتمال ومهما تباينت الزوايا والظواهر التي يعالجها .. بل ربما كان تباين هذه الزوايا وتلك المظاهر هو العامل الوحيد، الذي ما يزال يضفي على انتاج هذا الفنان، خصوصية وغنى . ولو أنه تطور بمنتهجه خلال الثمانيني سنوات

الأخيرة، لتحقق هذا الكاتب في مجال القصة القصيرة خطوات ريادية باهرة.

غير أن تناقضاً أساسياً في منهج يوسف إدريس - على وجهه الفكري والتعبيري يتحول دون تحقيقه هذه الخطوات يمكن هذا التناقض بين عنايته المفرطة بالتفاصيل الدقيقة في مجال التعبير، واللجوء إلى التعميم والاطلاق في مجال الفكر. ويتضح هذا التناقض بجلاء في مقارنة سريعة بين أقصوصة «أرخص ليالي»، وقصة «العيب» أي بين بداية انتاجه الفني، وأحدث مراحل هذا الإنتاج. سوف نكتشف قرابة شديدة الأهمية بين العملين، تملئها وحدة النظرة التعبيرية والفكيرية، الفرق الوحيد بينهما أن «أرخص ليالي» حين ظهورها، كانت دفعاً ثورياً للقصة القصيرة، بينما «العيب» لا تسجل شيئاً جديداً، بعد مرور سنوات عديدة على التجربة الأولى. «العيب» تناقض الخططية كثمرة للمجتمع «في المدينة» بأن تبدأ الفتنة سناء عملها بإحدى المصالح الحكومية وتعرف البنت خلال فترة قصيرة أن هناك عالماً آخر غير العالم الذي تراه. فقد عرفت هذه أن زملاءها جنيناً يتلقون من زبائن المصلحة مبالغ باهظة مقابل أدائهم لبعض التسهيلات الخاصة بأعمال مؤلاء الزبائن - ويحاول زملاؤها، أن يدخلوها في زمرتهم، غير أنها ترفض بإصرار. حتى أن شقيقها تمنعه المدرسة من دخول الامتحان لعدم سداده المصروفات ولكنها تصمد أمام الاغراء وبيذل «محمد الجندي» جهوداً كبيرة لـ «الاتهام» سناء، شكلاً وموضوعاً.. فهو يريد أن يستحوذ عليها كأنثى جميلة كما يبتغي ضمها إلى حظيرة الرشوة. وأخيراً جداً، تجد سناء نفسها كمن يطلق البخور في بيت للدعارة، أنه مشهد هزلٍ، لا بطولٍ.. وتنهار أمام «المائة جنيه» التي ألقاها «عيادة بك» في أحد أدراجها، وتنهار في نفس الوقت أمام محمد الجندي.

«يا أخي فلتقطني.. كازينو الحمام.. ح تلاقيني بكرة الساعة ستة

هناك، نطقت الجملة وسكتت هنيهة، في أثنانها إتشعر جسدها لدى صورته حين مرت بخيالها، وهو يهدى مدير الكلب «الرجل» ووجدت نفسها تقول:

— والله إيه رأيك؟ ما بلاش الكازينوهات لحسن حد يشوفنا..
وهكذا تبدي مأساة سناء النفسية كأنعكاس لمساتها الاجتماعية.

وما يقال من أن «التصميم الذهني» في القصة أفسدها، هو قول بعيد عن الثاني لأن كل فنان عظيم يصمم عمله الفني ذهنياً، بمعنى أنه يخطط له الهيكل العام قبل الصياغة التفصيلية، ولكن «الذهنية» في قصة «العيوب» يقصد بها على الأرجح تلك المعادلة الإدريسية التي سبق أن أشرت إليها، والتي تقول بأن البشر ثمرة الوضع السيء للمجتمع. إن يوسف يتبع سناء تتبعاً مذهباً لكافة خلجان نفسها من الداخل، وكافة لحظات سلوكها من الخارج ويدق كثيراً في اختيار التفاصيل الصغيرة الميكروسكوبية التي تمنع المشهد جميع العبرات لوجوده. ثم يحدث التناقض الأساسي في أدب يوسف إدريس، إذ أن هذه التفاصيل لا تصل بنا إلى نظرة تفصيلية شاملة للمجتمع، وإنما تعطينا تجريدات مفرقة في الاطلاق والتعميم. فقد كان الخير والشر والوراثة والبيئة، تقسيماً أقرب إلى الصواب في مرحلة متخلفة من مراحل التطور الحضاري. أما الآن، فقد تقدمت العلوم التي ثبت أن الإنسان والكون والمجتمع، أشياء غاية في التعقيد، ومن السذاجة تصنيفها تصنيفاً متعمداً فنقول أن المجتمع هو الأب الشرعي للخطيئة ونمسي. إن هذا لم يعد كافياً للوعي بالذات البشرية وعيها حقيقة. أجل، إن هذا صحيح بشكل عام، ولكن القصة المعاصرة لا تصنع «الأكليشية». وإنما تصنع شيئاً معجزاً للغاية، وذلك هو التخصص العاد في جزئية كثيفة معقدة من نفس الإنسان، وتهدينا في نفس الوقت نظرة شاملة للإنسان والكون والمجتمع. ويوسف إدريس عندما يتبع سناء تتبعاً ميكروسكوبياً، ولا نحصل منه على هذه النظرة

فلان اختياره للتفاصيل كان يقع في منطقة التقسيم المختلف لمعنى الإنسان، وذلك التقسيم البسيط المطلقاً. بل أن هذا «البسر الفكري» كان ينسكس على القصة بيسير تعبيري مماثل، فما أسهل أن يصوّر الفنان الصراع بين الخير والشر، وأن يبين في النهاية أن الشر هو خطيبة الظروف الخارجية عن إرادة الإنسان. حتى أصبحت هذه الظروف مشجعاً مظلوماً لكل خطايااناً.

ويوسف إدريس، لا يسقط أبداً في هوة «التفاؤل» التي خطط أبعادها ذو العيون المتورمة سياسياً.. إنه لا ينظر إلى الخير والشر نظرة ميكانيكية، وحيلة الجانب، بل ينظر من عدّة زوايا، وإلى مختلف الظواهر. ولذلك فالتجربة عنده متجلدة غنية. ولكن منهجه في تحقيقها التعبيري، هو الذي يسقط بهاوية في هوة المعادلة الرياضية. فليس من شك أن تجربة الفتاة التي تدخل مصلحة «رجالي» لأول مرة في تاريخ هذه المصلحة، هي تجربة أصيلة، وبنّت مجتمعنا. بالإضافة إلى أنها تسجل إحدى المراحل الهامة في تاريخنا الاجتماعي. وقد اكتفى يوسف إدريس في تعبيره الوجданى عن هذه المرحلة، بأن القديم ما يزال قوياً، وأنه يستطيع أن يفتال الجديد. وهذا صحيح. ولكن الأزمة الحقيقة ليست كامنة في عملية الاغتيال هذه، وبالتالي ليست كامنة في مثاث الظروف الشاقة المريرة المحيطة بالموظفيين عامّة، وسناء خاصة. إن الموظفيين عموماً ليسوا شرّاً خالصاً أو خيراً خالصاً – والمؤلف يصف الإنسان بهذا المعنى – أحياناً – بل أن معنى الشر والخير نفسهما في غاية التعقيد. كذلك فإن سقوط إحدى القلاع في ذات الإنسان كقبول سناء للرشوة مثلاً، لا يعني مطلقاً سقوط بقية القلاع، فترفرط في شرفها مرة واحدة – إن مجموعة القيم عند الفرد والجماعة موغلة في التشابك حقاً، ولكنه تشابك معقد، بحيث لا تستطيع أن تجمع هذه القيم على قماشة بيضاء، إذا رفعها الإنسان في لحظة ضعف، رفعت بأكمليها، وإذا

أبقى على واحدة منها، أبقى على الكل. وهذا هو ما يجعل قصة يوسف تبدو كما لو أنها كتبت بخطة عقلانية مسبقة. ولا يقابل العقلانية، العشوائية أو التخيط أو الغيوبية، بل يقابلها مزيد من دراسة المجتمع مفصلاً، والبحث عن أدوات ومناهج جديدة للتعبير عن أحداث ما يقوله المجتمع. وفي «العيوب» أزمة واضحة، ولكنها أزمة مسطحة سطحاً غريباً لأن الفنان ضيق عليها الخناق بين جدارين: الخير والشر ثم أسد الإنسان على جدار الخير، وأسد الظروف على حائط الشر، وجعل بين الإنسان وظروفه صراعاً حاداً تبادلاً فيه مكانهما جملة مرات. ولا ريب أن الصراع بين الإنسان وظروفه هو الموضوع الأصيل للفن. ولكن هذه الظروف لم تعد القضاء والقدر أو الوراثة والبيئة. لقد تعهدت ظروف عصرنا بصورة لم يسبق لها نظير فيما مضى – وأوضحت معالم أزمة الضمير في جيدين أجيالنا، أعمق من أشكالها السطحية التي تبدو عند دخول الفتاة مصلحة تستقبل الفتيات الموظفات لأول مرة «كأنما كانت تفتش عن حظيرة للرجال هم موجودون فيها بمختلف الأنواع والأشكال والأحجام بحيث تصبح كل مشكلتها أن تختر، ماذا حدث حتى أصبحت مشكلتها بعد بضعة أسابيع من الوجود بالحظيرة ومن احتكاك بالرجل في مجال الوظيفة وبعد موعد أو اثنين خرجت فيها بلا حماس كبير مع زميلين لها، ماذا حدث وأنساها هدفها الأساسي فقد الرجل طعمه القارص؟ لأول مرة بدأت تجد له في نفسها مذاكراً جديداً، لا يلدع، ولا يجعل جسدها يشعر، ولا يصيّبها بأي إحساس يمت إلى الجنس بصلة، وأصبح كل ما يعنّيها في الحظيرة أن تعرف من هو الرئيس من المرؤوس ومن صاحب المستقبل، إذ هناك، في مؤخرة عقلها، كانت مشاريع المغامرات قد تغيرت بقدرة قادر إلى مشاريع أدهشتها، زوج تختره بعقلها المجرد من الهوى وبوعيها المجرد من الشعور، بل من شهور تطورت مشاريعها تطوراً آخر وأصبح منها لا أن تسعى «للترقي» عن طريق اختيار الزوج الأرقى

في الوظيفة والمستقبل، وإنما للشرق عن طريق أن تترقى هي وتحتل الوظيفة التي يتنافس على خطبة صاحبها المتنافسون، ولا بأس هنا من استعمال كل الطرق وأي الطرق للحصول على الوظيفة الأحسن، بالعمل المتواصل لكسب رضاء الرؤساء، بالشکولاتة أو البنبون أو بآنوثتها. حتى أي نطور خطير أصحابها، هي التي ذهبت تفتش عن الرجال في العمل «لأشباع» آنوثتها، فانتهت في أقل من شهرين إلى التفتيش عن العمل ونتائج العمل في الرجال حتى لو اضطرها الأمر «الاستعمال» آنوثتها، وجعلها وسيلة للوصول في ذلك الميدان الجديد الذي اكتشفت في حظيرة الرجال وجوده؟!» (ص ٧٢).

أي أنه ليست ثمة أزمة «جنس» مطلقاً، لأن كسرة الخبز تحتل المكان الوحيد من اهتمامات المرأة والرجل على السواء، وبالتالي فازمة الضمير هي أزمة الحفاظ على مجموعة من القيم تتعارض مع الواقع. وليس هذا شيئاً صحيحاً. بل إن القصة نفسها - وهذا يدعوا إلى الدهشة - تنتهي بأن تفرط سناه في آنوثتها على أثر قبولها الرشوة وقد كان المنطق السابق ينتهي على تحقق الفكرة فنياً، سبيلاً رئيسياً في أن ينزلق الفنان إلى القول بأن الانهيار الخلقي يشتمل على كافة القيم جميعها. أو كما تقول المسيحية «من أخطأ في واحدة، فقد أجرم في الكل» وكان النفس الإنسانية هي من البساطة المتناهية للدرجة التي معها تدخل سناه المصلحة مع بداية القصة ملائكة طاهراً، فإذا أرغمتها لقمة العيش على قبول الرشوة، أصبحت شيئاً رجيناً.

لهذا يختل المحور الدرامي في القصة، بالرغم مما يسلو للبعض من «ذهبية» في التصميم. يبدو هذا الاختلال واضحأً في التمهيد الشديد الحرارة، الذي قدم به الكاتب لمتشكّلة سناه مع شقيقها، ثم صمودها في وجه العاصفة، غير أنها نفاجأاً بعدئذ بانهيارها دون مقدمات خاصة بلحظة الانهيار بالذات، أي أن الحديث يفتقد إلى المبرر الحقيقي للتحول،

خاصة إذا كان هذا التحول ليس قاصراً على قبول الرشوة وإنما هو نقطة تحول أساسية في حياة سناء، يدعها تهادى بلا مبالاة أمام محمد الجندي قائلة «ولا يهمك» دون آية مبررات لهذا السقوط الأعظم. أي أن التحول الأول غير العبر - جزئياً - قد تسبب في سلسلة متلاحقة من التحولات غير المبررة فنياً بل ربما تضمن المحور الدرامي للقصة - أزمة سناء الضميرية - على مبررات كثيرة تحول بينها وبين السقوط النهائي، فقد تعمد المؤلف أن يحيطها بمجموعة من الظروف التفصيلية الحديثة، التي تنتهي حتماً إلى مصير معين، ولكنَّه أغفل في الوقت نفسه مجموعة ضخمة من الظروف التي رسمها المؤلف. حينذاك أي في ظل الدائرة الواسعة المحيطة بأزمة سناء فعلًا، كانت تتحرك الفتاة بحركة أكثر، لترسم مصيراً قد يختلف عن المصير الذي رسمه الفنان.

ولكنها المعادلة الذهنية المتربطة عند يوسف إدريس ترابطًا محكمًا هي التي تمزق الفتاة بين الخير والشر صراعها الجبار ضد القرفة الاجتماعية المخاطنة. فإذا سقطت سناء جاء سقوطها غسلاً قذراً معلقاً على مشجب تلك القوى. وهذا هو التعميم والتجريد والإطلاق وميكانيكيَّة النظرة، التي يجعل القصة في جوهرها ممكناً الحدوث في أي زمان أو مكان - لو لا التفاصيل المصرية الخالصة - أو يمكن حدوثها خارج الزَّمان والمكان - لو لا تقييد الفنان ببعض الأحداث التاريخية - والحدث هنا لا يعني مطابقة المعلومات التي جاءت بها القصة على الواقع الفوتوغرافي، بل هو تجرد التجربة الفنية من أخطر عناصرها، هذا الشيءُ الخاص للغاية الذي تميَّز به بين تجربة وأخرى الشيءُ الذي يحاوله يوسف إدريس في بعض قصصه، بجهد واضح. ففي قصة «أبو سيد» - التي ظهرت ضمن مجموعة «أرخص ليالي» - صور العلاقة بين الرجل والمرأة في حالة أزمة جنسية خالصة، ذلك أن الرجل - أبو سيد - فوجئ ذات مرة بأنه عاجز عن إقامة العلاقة من جانبه، ومنذ

تلك الليلة، وهو يتعاطى الوصفات البلدية بكل أشكالها بلا جدوى، ولم يعمد الفنان إلى تصوير البؤس الاجتماعي الذي يعيش شرطى المرور، وإنما أحسنا هذا البؤس في لمسات سريعة تشابكت مع المأساة بحكم الضرورة. وكان من الممكن أن تكون هذه الأقصوصة من أروع الأعمال التي عالجت العجز الجنسي، لولا النهاية التي أقحمها الفنان أقحاماً عليها، فبدت نشازاً غريباً عن جوهر القصة إذ يصر الرجل — فجأة — ابنه «سيد» فيتأمله قائلاً:

«سيد.. يا سيد تعال يا سيد.. أقدر هنا جنبي.. إيهوه كله.. يايني يا حبيبي.. باسم الله ما شاء الله.. وكيرت يا سيد.. بقيت طولي.. خلني أبوسك يا سيد.. هه.. وكمان مرأة.. يايني كنت فين.. وأنا فين.. وكبرت يا سيد وتحبني راجل.. واجوزك يا سيد.. سيد.. حجوزك واحدة.. حلوة، لا.. أربعة حلوبين عشان خاطرك.. وتبني راجلهم.. فاهيم.. فاهيم يعني إيه راجلهم يا سيد.. معلش... بكرة حففهم.. وتختلف.. سامع يا سيد حتخلف.. وأشيل خلفتك يا سيد.. بآيدي دى.. فاهيم يا سيد».

وحقاً نحن نتلمس ضراوة الأزمة في كلمات الرجل، الذي يلغى على رجلولة ابنه إلحاها له مغزاً: حتبني راجل، حجوزك أربعة، وتحختلف.. هذه التعبيرات جاءت مشحونة بالأزمة، ولكن النهاية ككل صنعت ثقباً هربت منه ملامح الأزمة، وبقي جنين الأزمة لقططاً يتيمت حياته في «الذهول» الاجتماعي من المأساة، وهكذا تفقد الأزمة دلالتها وبالرغم من ذلك، فهذه الأقصوصة إحدى القصص القصيرة القليلة في أدبنا الحديث التي أومنات بأن صاحبها — لو أخلص لهذا الشكل الفني — لحقق فيه شيء الكثير. وما زلت أذكر الحماس الملتهب الذي كان يتحدث به يوسف إدريس في إحدى ندوات نادي القصة عام ١٩٥٥

تقريباً، الحماس الذي جعله يقول ما معناه «على كاتب القصة القصيرة أن يفتديها بعمره». ولا أذكر أن أحداً من أدبائنا قد أخلص لهذا المعنى إلا محمود البدوي، الذي لم يتعد عن معالجة الأقصوصة طوال حياته الأدبية. أما يوسف إدريس فقد راح يكتب المسرح والأقصوصة الطويلة والمقال الصحفي. ولا ضير على الأديب طبعاً أن يمارس العديد من الأشكال التعبيرية في وقت واحد شريطة لا يتم ذلك على حساب فنه. وأنا أعتقد أن تحول اهتمام يوسف إدريس عن القصة القصيرة – فنه الأساسي – قد انحدر بالمستوى العام لهذا الفن في أدبه. وما زالت «أرخص ليالي» و«جمهورية فرحات» من أعظم أعماله في ميدان القصة القصيرة. فلم تحل عبوب منهاج التعبير ومنطق التفكير لدى الكاتب، دون أن يعطي الأقصوصة معناها السليم وقد أدت خصوصية التجربة الإنسانية في أدبه – بتعذر ظواهرها ومعالجتها – أدى به إلى النجاح في كتابة القصة القصيرة لما تعتمد عليه من الحاجة الشديدة إلى الظاهرة المفردة والزاوية الحادة في التقاط التجربة. ومن هنا كان يضطر يوسف إلى اغفال التعميم والإطلاق في التعرف على الخير والشر والانتصار للخير دائماً، وتصویر الحدث والتجربة والشخص في إطار تجريدي لا يرحم في معادلة رياضية تقول بأن تجسيد الظروف السيئة المحيطة بالبشر تؤدي إلى كافة أمراضهم الاجتماعية. وتنحو القصة القصيرة عند يوسف ثانية، حين تكون شديدة التفرد، من التناقض بين اسهابه في سرد الدقائق الصغيرة المحيطة به وكل القصة وبين دلالتها العامة الشديدة التعميم، تنحو على التحو الذي شاهده في قصة «أبو سيد» فقد عن المؤلف أساساً بالأزمة في حالة حضور، ثم تتبعها في تلافيف البناء النفسي للشخصيات. ولم يكن الخطيط الذي يربط الداخل بالخارج خيطاً اجتماعياً محضاً. أي انه لم يصور لنا الأزمة النفسية نتاجاً تقريرياً مباشراً للأزمة الاجتماعية وإنما تحولت إلى جزئيات العالم الداخلي وليس العكس. فقد كان ثمة ارتباط

وثيق بينهما. ولكنه ليس ارتباطاً ميكانيكياً، بل همزة وصل حية بين احساس الفنان ووجودان المتنلقي ، بطبيعة الأزمة التي يعيشها «أبو سيد» و«أم سيد» أيضاً.

ذلك الأزمة التي عاشتها «فاطمة» و«فرج» و«غريب» في القصة الرائعة «حادثة شرف» - التي ظهرت ضمن مجموعة بهذا الاسم عن دار الأداب عام ١٩٥٨ - فقد حاصر الفنان «العزبة» حصاراً دقيقاً، فلم يوجز لنا مشاعر الناس والتركيب الذاتي للأفراد، وإنما أحاط هذه المشاعر وذلك التركيب، بكشافات أضاءة ضخمة. «فالعزبة صغيرة والناس فيها عائلة واحدة ولا يعرفون بعضهم البعض معرفة دقيقة فقط، ولكن كل واحد يعرف عن الآخر أدق دقائقه وأخص أموره، حتى النقود القليلة التي قد يكتنزها أحدهم، يعرفون مكانها بالضبط وعلدها والطريقة التي يمكن أن تسرق بها. ولكن أحداً لا يسرق أحداً. هم إذا سرقوا يسرقون من محصول العزبة» ثم يتجاوز أرضية القصة إلى الجو النفسي الذي يحيا فيه أبطالها، إنه مزيج من التعاطف والود بين الجميع والخروف والقلق من المجهول. وليس المجهول عند أهل العزبة مجهولاً بالمعنى الحرفي ، بل هم يعرفون جيداً في الجوع والموت وصاحب الأرض، وبقية الأمور اللاحقة بالفقر الاجتماعي والروحي ، ولذلك يتحمل القصاص عبئاً باهظاً في تلقي الانعكاسات العميقه الكثافة الدقيقة الرهافة والشفافية، في طبع وجودان القارئ باهتزازات الجو العام للعزبة ، وخلاصه الحالة النفسية التي تملأ وجودان أهلها بفيض من التعامة والشقاء والفرح كل ذلك من خلال التصوير السردي بشكل عام ، والحوار الخارجي والداخلي للشخصيات. فاللغة عند يوسف إدريس ، تلعب دوراً خطيراً كالرادار. فاللفظة مليئة بشحنة مطابقة للحالة الوجودانية للشخصية ، اللحظة في هذه الحال تتقدم كمجموعة حروف تصل بين الكاتب والقارئ ، وتتقدم كمشكلة صراع بين الفصحى والعامية والنقاد، ان اللحظة في أدب يوسف

إدريس تحول إلى جهاز سحري يشتمل على التجربة والموت والشخصية ويضم أولئك جمِيعاً في امتزاج عميق ودونما افتعال. فلا توجد مسافة بين الكلمة أو الجملة أو التعبير أو الحصيلة اللغوية كلها في القصة، لا توجد مسافة بينها وبين المغزى الذي يرمي إليه الكاتب، فضلاً عن إلغاء المسافة بينها وبين القارئ أصلًا. لقد طالبت يوسف إدريس ذات يوم بأن يضع الكلمات العامة المصرية بين أقواس، حتى لا يختلط الأمر على القارئ، ولكنني كنت مخطئاً، فالاشاعع النفسي للقصة في قصص يوسف يتَجاوب بصورة وظيفية مع بقية العناصر المكونة للعمل الفني في تحديد كيان هذا العمل، أي أن اللغة عنده – بمعنى من المعاني – لا تصبح أداة للتعبير وإنما جزءاً لا ينفصل عن التعبير نفسه في شمول كبنوته الخاصة، رغم نوعية اللغة وتماييزها كعنصر مستقل. واللغة في «حادثة الشرف» تموّج متاز لتكوين هذا العنصر لدى الفنان، فهي تتدخل في التركيب الداخلي والخارجي للعزبة، أرضها وأفرادها وأهلهما وخطابها، تتدخل كمادة جمالية وخامة إنسانية من صميم التجربة في الوقت نفسه. ومن هنا، نتدرج في الحديث عن بناء الشخصيات في هذه القصة من نقطة الإنطلاق هذه، من اللغة، فنقول أن اختيار الفنان للعزبة كأرض للتجربة، و اختيار فاطمة وغريب وفرج كخامة بشرية للتجربة، كان هذا الاختيار واعياً لمعنى اللغة الصائفة لهذا الكيان دبت فيه الحياة غداة جمع الشمل لهذه العناصر جميعاً في شيء اسمه «حادثة شرف». يصف الكاتب «فاطمة» في ثلاثة مقاطع رئيسية، هكذا:

«فاطمة معروفة، وكل شيء عنها معروف، ولم تكن أبداً ذات سيرة خبيثة أو سلوك معوج كل ما في الأمر أنها حلوة، أو على وجه أصح كانت أحلى بنت في العزبة. وليس هذا هو الوجه الصحيح للمسألة أيضاً فإذا كانت الحلاوة تقاس في الأرياف بالياض، ففاطمة كانت سمراء. المسألة لها وجه آخر خاص بفاطمة وحدها، فلم يكن في استطاعة أحد

في العزبة أن يعرف ماذا في هذه البنت دون بقية البنات» (ص ٨٦).

«وكانت فاطمة تثير الرجال أو على وجه الدقة تثير الرجالولة في الرجال، وكانت خلقت لثير الرجالولة. حتى الأطفال كانت تثير الرجالولة الكامنة فيهم، فكانتوا إذا رأوها قادمة من بعيد أحسوا برغبة مفاجئة في تعرية أنفسهم أمامها، وكثيراً ما كان بعضهم يقدم على تنفيذ الرغبة فيرفع ذيل جلابيه ويتعدم المبالغة في رفعه. ولا يفلح ضرب أو زجر في نهيم عن إثبات هذا الأمر، فهم أنفسهم لا يدركون لماذا يعرون أنفسهم إذا رأوها» (ص ٨٧).

«.. فاطمة لم تكن تتزوج، فخطابها قليلون، بل تكاد تكون بلا خطاب، فمن هو المجنون الذي يجرؤ على امتلاك كل تلك الأنوثة وحده، وإذا تزوج بها ماذا يفعل بها، والناس في العزبة وما جاورها لا يتزوجون ليستمتعوا بالجمال ويقيموا حوله الأسوار إذ هم أولاً لا يحبون لكي يستمتعوا بالحياة، هم يحبون فقط لكي يبقوا أحياء، ويتزوجون لكي تعمل الزوجة وتتجنب أولاداً يعملون. ولهذا ففاطمة باقية بلا خطاب» (ص ٩٠).

وهكذا تكتمل فاطمة في أذهاننا ووجداناً من خلال المنهج التعبيري الرائع الذي آثر المؤلف أن يجعل اللغة عنصراً بالغ الأهمية في تكوينه، ومن ثم في تكوين الشخصيات وتأثيرها في الأحداث وتحريكها للتجربة، فهو يستمد من رأي الناس البسطاء ومن رأيه الخاص ومن رأي الأطفال الصغار يستمد ألفاظاً معينة ذات تركيب جمالي خاص، يضفي على القصة حيوية النبض الخلاق. ولهذا أيضاً، تأتي تجربة فاطمة وأزمنتها، بعيدة تماماً عن أيّة باشرة أو تقرير لأن الكلمة لم تصبح حروفاً وصفية ساذجة، وإنما أصبحت جزءاً متمماً للصور والحركة الدرامية للحدث والتجربة والشخصية جميعاً.

فإذا نحن رافقنا فاطمة إلى لحظة أزمتها، أو خططونا معها على محور الأزمة، فإن دوامة المأساة تنطلق من كهف العلاقات الاجتماعية المعقدة والقيم الأكثر تعقيداً، لا في مضمونها الفلسفى، وإنما في أشكالها التطبيقية على المستويات الاجتماعية والعاطفية. فقد ضبطت اليوم فاطمة مع غريب في أحد حقول الذرة وتحاول عيناً أن تدافع عن شرفها، ولكنهم يأخذونها في موكب من النساء والأطفال إلى السيدة أم جورج لتقول كلمتها في عذرية الفتاة. وتؤكد لهم أم جورج أن البنت عزباء، وتنطلق الزغاريد في كل مكان، إلا مكان واحد لم تنطلق منه زغرودة واحدة، ذلك هو قلب فاطمة، فالرغم من إثبات براءتها وإعلان هذه البراءة على الملأ، فإن «الموضوع» بأكمله، أو في جوهره، جعل أعماقها تنزف، تنزف كثيراً. إنها لم تفرح، لأنها كسبت شيئاً جديداً، بل فقدت الشيء الكثير منذ أمسكتها من فخذليها بالقوة ليصبح شرفها «محل نظر» السيدة أم جورج، بل أهل العزبة جميعاً. لقد كانت واقفة تماماً من براءتها ولكن الكشف عن هذه البراءة، أو محاولة التأكد منها، كان جرحأً سببه الحادث لوجودان فاطمة، بل نقطة تحول شخصية في حياتها، فقد «أصبحت تستطيع إذا لمحها فرج - أخوها - خارجة ذات يوم من دار صابحة العاشرة وأخذها إلى بيته وأغلق عليها باب القاعة وأمسكتها من ضفائرها، وشلد عليها، وسألها عما كانت تفعله عند صابحة.. . أصبحت تستطيع إذا ما حدث هذا أن تقول: كنت بقيس الثوب. أوَّلَ كدة. وتجذب نفسها وضفائرها من قبضته بعنف غريب، وتقف في الركن تعيد النظام إلى شعرها وتواجهه بعيون مشرعة حلوة، لا تنخفض ولا تخجل» (ص ١٢).

كانت فاطمة بريئة حتى «ضبطت» مع غريب، ولكن ما أن ثبتت براءتها بطريقة همجية - حتى عرفت الطريق إلى صابحة.. . قوادة القرية. بهذا المنهج الممتاز في التفكير، يفلت الفنان من الأحكام المسيبة على المجتمع والإنسان ويحاول الفحص في أعماق الظاهرة

ليكتشف عناصرها المعقدة من زوايا أكثر تعقيداً. فلم نلحظ هنا حراماً أو حلاً، تعزيزاً لهذا أو ذاك، أو تحديداً لمعنى أي منها، كما لم نلحظ انتصاراً للخير على الشر، ولا تبريراً لخطايا الإنسان وتعليقها على مشجب الظروف أو الوراثة أو غير ذلك... وإنما لاحظنا الفنان يغرق معنا في التعرف على أبعاد التجربة، وتحقيقها فنياً. وهذا هو الإبداع البعيد عن الهندسة الشكلية والذهنية المجردة أي الذي لا يسبقه حكم عام ومطلق على الإنسان والمجتمع والكون. ولا تسبقه معاذلة منفية يشوبها التناقض بين المقدمات والتائج. لأن الفنان هنا يتبع بصير عجيب أدق الشعيرات الخالقة للنماذج البشرية وأنماط الأحداث التي يعالجها لا لتتفق أو تختلف مع معتقداته وإن تفاعلت معها – بل ليكون مثل كل شيء صادقاً في تجربته، ذلك الصدق الفني الذي يبعد العمل الأدبي عن الاختلال ويقربه من التنسق والتوازن والاتصال.

وليست «حادثة شرف» فريدة في أدب يوسف إدريس، غير أنها كقصة قصيرة، كانت أكثر القوالب التعبيرية امتصاصاً لطاقة هذا الكاتب الفنية. إذ توفر له في أعمال أخرى كافة مقومات النجاح، ولكنه ما إن يتحول بالقالب التعبيري إلى الأقصوصة الطويلة حتى يناله الكثير من الضعف والوهن، بل والبسقط في هوة الإطلاق والتعيم والمعادات الذهنية.

هذا ما أراه في قصته «قاع المدينة» و«الحرام». والأولى ظهرت ضمن مجموعة المسماة «أليس كذلك» عام ١٩٥٧. وهي ليست قصة القاضي البرجوازي الذي يصنع المستحيل حتى يسترد ساعته من خادمه «شهرت». إنها قصة شهرت بالذات. قصة العلاقة بين هذه المرأة من جانب، والمجتمع من جانب آخر، والمؤلف ينسج البناء الفني لأحداث القصة على نسق كاريكاتوري محض. أي أنها تتعسف معه كثيراً ومع أنفسنا أكثر ومع القصة أكثر وأكثر حين نقارن بين أحداثها، والواقع

المرئي المباشر. ذلك أنها ليست إلا استجابة وجданية لمامسة شهرت وكل شهرت. والفنان يعنيه أن يصل بينه وبين المتلقى بصورة لهذه الاستجابة، لا أن يرسل إليه بأسلحتها الواقعى بغير صورة وجدانية له، والفن هو الصورة الوجданية ذات الكيان الخاص المستقل عن كافة الصور الأخرى للعالم كالصورة العلمية والتاريخية والجغرافية، وغيرها. لذلك أقول أن الأستاذ عبد الله القاضى في «قاع المدينة» ليس له نظير في دنيانا، بالرغم من هذا، فالقصاص يستخدم هذه الشخصية استخداماً بارعاً، يكتسب به دلالة واقعية. الأستاذ عبد الله يكتشف ضياع ساعته، أثناء انعقاد إحدى جلسات المحكمة، فيرفع الجلسة فور هذا الاكتشاف. ثم يطلب صديقه الممثل شرف بالتليفون، ويذهب عامل الجراج لاحضار عم فرغلى الحاجب، الذي أتى له ذات يوم بشهرت لخدمه بناء على طلبه. ولقد أحسن بحاجته إلى شهرت أو غيرها، عند شعوره بتفاهة العلاقة التي يقييمها مع بعض فتيات الطبقة الاستقراطية، تفاهتها من الزاوية الحسية. لهذا أقدم على أن يطلب من حاجبه إحدى الفتيات لخدمه واشترط أن تكون في أوسط العمر. ويلع الكاتب عند هذه النقطة بأن شهرت لم تمارس علاقة جنسية مع شخص آخر غير زوجها على الإطلاق. ومن هنا كانت مفاجأتها ومقاؤتها حين كاشفها الأستاذ عبد الله برغبته صراحة. ومن هنا كان بكاؤها الحار عند هزيمة والامتنان. الفنان يسخر كثيراً من القاضى وهو يهز قبضته سعيداً بانتصاره على شهرت ويشقى سؤال واحد: هل هي ترغب فيه لشيء آخر غير نقوده؟

هل هي تحب؟ لقد سألها فراوغت في الإجابة. كانت النقود تحفر في وجدانها عشرات الأحاديد التي تبرر لها الإسلام. حتى أن حديثها عن زوجها المتعطل دائماً وأطفالها الصغار، أصبح المقدمة التقليدية لإعلان حاجتها إلى النقود، فور كل هزيمة واستسلام. أي أنها أصبحت تطلب الشمن. وتحضر ذات يوم وهي ترتدي جونيلة وبلوزة ممزقة، وتضم

على شفتيها لونا يشير الاشتئاز . وتبدا في رؤية نفسها أمام المرأة ، فتنى وتتلوي كأي أنثى محترفة . ويتزوج الأستاذ عبد الله انزعاجاً شديداً ومرة أخرى يسخر منه المؤلف ساخرة بارعة فهو يرفض إعطاءها جنيناً طلبت اقتراضه . ثم يكتشف في الصباح - وهو على منصة القضاء ضياع ساعته . وهنا تبلغ سخرية الكاتب مداها . فالقاضي يرفع الجلة ويهرول إلى المنزل ، إلى غرفة التسريح ولا يعثر على الساعة . ومن ثم يتهم شهرت . ويجتمع بأركان حربه . شرف وفرغلي : والشخصيات هزلية مائة في المائة . لذلك يؤلفون مع شخصية الأستاذ عبد الله إطاراً هزلياً لمضمون تراجيدي مائة في المائة ، هو مأساة شهرت . فقد توجه الجميع إليها في سيارة القاضي - ويرتفع يوسف إدريس إلى القمة ، وهو يستعرض طبقة المجتمع من خلال الشوارع ووجوه الناس ورائحة الجو وشكل المنازل من الزمالك إلى حارة السد بالأزهر ، التي تسكن في أغوارها شهرت . وفي لقطات حية سريعة ، نضع أيدينا على المأساة الرهيبة التي تعيشها هذه المرأة في الكهف الأسود الذي ترتاده إلى جانب زوجها المحقق الممد على الفراش والأطفال الثلاثة الذين يمدون أبصارهم عبر ثقوب الباب ، مستفسرين بعيونهم عن معنى زيارة هذا الغريب لأهمهم - وتنهاوى شهرت ، وهي تقدم الساعة لحضره القاضي الذي تغمره فرحة طاغية ، وهو يغادر الكهف المتن ، ثم وهو يحكى لأصدقائه عن بطولته الأسطورية . «ولا تزال الساعة حول مقصم الأستاذ عبد الله . كلما رأها تذكر تلك الرحلة الغريبة ذات الكابوس وازداد اعتزازاً ساعته وبنفسه ، بل إنه ظل يرويها لأصدقائه ومعارفه وكل من يلقاه أياماً كثيرة . وكان يفعل هذا كمقدمة لا بد منها لرواية ما حدث له . وكان يفعل في قصته كثيراً من التفاصيل ولكنه كان ما يكاد يصل إلى حارة السد حتى عاوده ذلك الإحساس بالتزيف ، فيندفع يبتز الوصف . وينتقل إلى الجزء التالي من القصة ، ويصف الهجوم الخاطف الذي انهال به على شهرت

فتهاوت أمامه. وناولته الساعة. ولم يسمح لفرغلي أبداً أن يتحدث أمامه عنها، ورغم هذا كان يسمع لأذنه أن يلتقط منه بعض أخبارها، وما يوجهه إليها من سباب واتهامات مبيناً كيف فسدت، وأصبحت ذات سمعة، وسمت نفسها أميرة. كل ما حدث له أنه ذات يوم رأها، رأى شهرت في شارع الملكة وهو مار بعربته. فأبطنَ من سيره. وكانت واقفة على محطة التوبيس وكان واضحًا أنها لا تنتظر التوبيس، وكانت تصبغ شفتها بروج حقيقي، وترتدى الجيب الرمادي الذى كانت تأتى به... وأهم شيء، أنها كانت ترتدى فوق الجيب بلوزة جديدة» (ص ٣٦٥).

إن تصوير شخصيات القاضي وال حاجب والممثل، كإطار كاريكاتوري للمساحة، أضفى عليها صفة العمق. إلا أنها خلت من التجريدات «الواقعية»، إن جاز هذا التعبير عن الشخصيات التعميمية، ذات الصفات المطلقة. فليس من شك أن الأستاذ عبد الله شخصية وافرة التزمنتها نموذجاً نمطياً لهذه الشخصية في الواقع. وهذه هي نقطة الانطلاق لدى الفنان عند صياغته للأحداث القصبة، فهي لم تسلك طريقاً سطحياً ساذجاً للتدليل على مأساوية الحياة التي تحياها شهرت. وإنما سلكت طريقاً عميقاً، بالسخرية تارة، وتصوير الشكل الخارجي للمساحة تارة أخرى.

ذلك لم يسلك السرد طريقاً تقليدياً، فقد أثر الفنان أن يصور الأحداث في اصطدامها المستمر بالتجربة من جهة، والشخصيات من جهة أخرى، فقد بدأت القصة باكتشاف القاضي لضياع ساعته، وانتهت باستعادته لهذه الساعة، وبين البداية والنتيجة تعرفنا على مأساة شهرت. لم يصاحبنا في ذلك ضجيج الهاتف أو عويل البكاء، وإنما صاحبنا اللهواث خلف بريق الأحداث المتالية. وليس هذا الذي شاهدته من تشيط القوى الانتباهة لدى المتلقى، ما يعرف عادة عند النقاد بأسلوب القصة البوليسية، إذ ليس هناك أسلوب خاص لكل لون من القصص،

بالرغم من تباين أدوات التعبير في كل لون. وإنما تحتاج الأقصوصة الطويلة دائماً إلى هذه الأداة الشاحنة للقوة الإدراكية عند القارئ، فتتسم العمل الأدبي بالإثارة الوجданية والتشويق. وهذا ما نلاحظ بلوغه القمة في قصة «الحرام».

إلا أن الناقض بين بين جماع التجربة في الأقصوصة الطويلة، وبين هذا الطول المشوق المثير، هو أن الأحداث لا تصبح خادمة للتعبير الفني، بل تصبح ثوباً فضفاضاً للتجربة، يجعل الأمر سهلاً أمام القصاص، في المعادلات الذهنية. ففي «قاع المدينة» أزمة متناهية التعقيد. وفي بونقة الجنس، تتجسد أزمة الاستاذ عبد الله، ومن خلال كسرة الخبز تتجسد أزمة شهرت، وهذا الخيط الرفيع الذي يدفع شهرت إلى أحضان عبد الله. ولقد كانت شهرت بعيدة تماماً عن هذه الأحضان، ولم تمارس الخطيبة قط من قبل أن تلقي بها الحاجة الاجتماعية الملحة إلى هذا المصير. حتى أنها تقاوم عبد الله كثيراً قبل هزيمة الاستسلام. بل إن مقاومتها للسقوط بين أنابيب عبد الله وحده، كانت مقدمة لمقاومتها للسقوط بين أنابيب عابر سبيل حين أصبحت ترتدي الجونيلة والبلوزة، وهنا يعود يوسف إدريس سيرته الأولى، فتحولت في يده إلى مجموعة من الخطوط العريضة، تحولت التجربة إلى «موضوع» والأحداث إلى «مبررات» ولم تعد هناك قضية جزئية لا تفصل عن القضية الكبرى. وإنما أصبحت القضية الاجتماعية الكبرى، تعلق علينا من خلال كافة أشكالها، من خلال الأزمة الجنسية والأزمة النفسية.. إلخ. تماماً، كما رأينا بوضوح أكثر في قضية «الحرام» - التي صدرت عن الكتاب الذهبي عام ١٩٥٩ - فقد اضطر المؤلف تحت إلحاح قالب الأقصوصة الطويلة أن يتحول بجواهر القصة عن صميم الأزمة التي يعالجها.. فجاءت المقدمات الطويلة في متنه التشويق والإثارة، حول حياة العزبة وحياة الترحيلة. فلقد أجاد الفنان في إبراز تلك الفتنة الاجتماعية على وجدهانا

إجاده رائعة وهذه هي الحصيلة النهائية للقصة. إذ اكتشف مأمور الزراعة لقبيطاً عثر عليه عبد المطلب الخفير بمحضر الصدفة. ويستهلك الفنان عشرات الصفحات في تshireع العلاقة بين المأمور والكتيبة من جانب، وأهل العزبة من جانب آخر، والترحيلة من جانب ثالث. فنعرف أن هوة تفصل بين هذه الفئات الثلاث. ونعرف أن كل فئة تشك في أن تكون الأخرى هي ماحبة اللقيط، إلا أن متزلي المأمور والباشكتاب، كانا بعيدين عن مجرد الاحتمال بالرغم من العلاقة – التي يشيعها البعض – بين بنت الباشكتاب وابن المأمور.

ولكن «لندة» كانت بريئة من أية علاقة جدية، حتى طلبها أحمد سلطان الكاتب من أم إبراهيم زوجة مقرئ القرية. فقد كانت أم إبراهيم متخصصة فيما مضى في هذا الرجل. أما الآن فهي تكتفي بأن تستوره له الزبائن بعد أن يغمرها في بطئها غمزات ذات معنى .. وبحاول المأمور عبثاً أن يعثر على الجاني أو الجانية في موضوع اللقيط القتيل. إلى أن يكشف الأمر بمحضر الصدفة أثناء مروره ذات يوم على القطن، وإذا به يرى امرأة راقلة تحت «ظلليلة»، نصبتها في مكان من الحقل، وكانت المرأة تتأوه والحمد تبكيت من عينيها كجمرات نار مستعرة، واعترف الرئيس عرفة بأنها «الأم» الجانية، وتعترف عزيزة أثناء هذيانها. تقول – ما يعرفه أفراد الترحيلة جميعاً – من أن زوجها مريض جداً، حتى أنه لم يقدر على المعجمي مع الترحيلة هذا العام بالرغم من الخسارة الكبيرة التي ستحقق تماماً بغيابه. وفي إحدى لحظات الدلع عند المريض، طلب الزوج من عزيزة: نفسي في البطاطا يا عزيزة. وذهبت عزيزة إلى أحد المحتول المحرونة تبحث عن كوز بطاطا. وأخذت تضرب بالفالس دون جدو. ثم لمعها ابن صاحب الحقل، فأقبل يساعدها في البحث عن بطاطا، ونجح فعلاً في أن يعثر لها على «حبة حقيقة» في، حجم قبضة اليد أو تزيد».

... ولكنها في لفتها وفرحتها لم تفطن إلى الحفرة التي كانت وراءها وعلى هذا فقد فوجئت بنفسها تسقط مرة واحدة نصفها في الحفرة ونصفها على الأرض الواقع أنها لم تبين تماماً ما حدث بعد هذا. الأمور حدثت بطريقة أسرع من أن تدركها أو تتلاها.. ما كادت تحاول أن تقوم حتى كان محمد إلى جوارها في الحفرة يساعدها. مرة واحدة وجدت نفسها في حضنه وقد أطبق عليها بذراعيه ليرفعها. وهي وإن كانت قد ارتعشت حين أحسنت نفسها في حضن رجل غريب إلا أن الرجل الغريب لم يكن سوى محمد الكشر الذي لا يتسرّب إليه شك. ولكن الشك بدأ يتسرّب فعلاً إليها حين لم يرفعها محمد ولم يدعها ترفع نفسها. وما كاد الشك يتسرّب إليها حتى كان قد أصبح حقيقة.. روعت أولاً ولكنها استجمعت نفسها ودفعته، ونافضت ولكنها كانت ترى أن نصالها لا فائدة منه. بل ليست تدري على وجه الدقة سر هذا الانهيار الذي أصابها حين أصبحت في حضنه ت يريد أن تقاوم ولا تستطيع، تستحب ولتكنها يائسة. تصرخ في المجتمع الناس وتصبح فضيحة وموضعه في الأفواه؟ تسكت؟ تعصي؟ حتى ملابسها التي لا تتحكم على غيرها مزقها. كل ما حدث أنها ظلت تتن مذهولة مرعوبة حتى قام وشتمته، ولكن ماذا تفید الشتائم؟ لم يقل هو حرفاً، فقط، ظل ينظر هنا وهناك الغيط خال تماماً والبهائم والناس تروح من بعيد. وعاد إليها وهذه المرة كان يمكن أن تقوم وتجري وتضرّبه بالفأس ولكنها لم تفعل. (ص ١٠٤). ثم تمضي تسعه أشهر، تكورت خلالها بطن عزيزة التي يعرف الجميع أن زوجها لا يقربها. ولكن أحداً لا يلاحظ هذا التكorum إلا أن حمى النواس تصيب عزيزة بعد أن قامت بتوليد نفسها في العراء. وهي لم تقتل طفلها. لقد ماتت وهي تضع يدها على فمه حتى لا يصل صوته الصارخ إلى آذان الترحيلة أو التفتیش. ويقيد وكيل النيابة جريمة القتل ضد مجهول. ويوافق مأمور الزراعة على احتساب أجراها يومياً وهي راقدة محبوكة إلى أن

نمات . وبموت عزيزة يلشم شمل العزبة والترحيلة . أطفال هؤلاء يختلطون بأطفال الآخرين . والكبار يتعرفون على الكبار . ويطير خبر إلى جميع الأهالي بأن «لندة» هربت مع أحمد سلطان الكاتب ، وتزوجت منه في قسم البوليس بطنطا . و«مضت الأعوام وتعاقبت التغيرات ، وانقطع بطبيعة الحال مجيء الترحيلة ونسائهم الناس ونسوا كل ما كان من أمرهم وأمر عزيزة . . . كل ما تبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة إلى الآن على جانب الخليج الذي لم يغيره الزمن ، يقال أنها نمت من العود الذي استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها فطمس في الطين ونبت ، وكان أن أصبح تلك الشجرة . وأغرب شيء أن الناس لا يزالون يعتبرونها إلى الآن شجرة مبروكة ، وأوراقها لا تزال مشهورة بين نساء المنطقة كدواء م التجرب لعلاج عدم الحمل»

(ص ١٦٥).

ولاشك أننا نلحظ مسحة من الرمزية في جميع أحداث القصة ، فجذر البطاطا لا يدل فحسب على رغبة مريض يتدلل على زوجته ، إنه رمز حقيقي إلى كسرة الخبز . ولكنه ليس رمزاً بسيطاً فقد استراحة عزيزة بين أحضان الرجل وقاومته بياس في المرة الأولى ، ولم تقاومه في المرة الثانية . ذلك أنه رمز مركب . يرمز ثانية إلى أزمة الجنس . بل إن ، شجرة الصفصاف في نهاية القصة تحمل هذه الرموز مجتمعة . ولقد أضفت هذه الرمزية عمقاً أصيلاً فلم تستطع بها مشكلات هذه الشخصية أو تلك ولم تنفجر المعادلة الإدريسيّة انفجاراً ، وإنما تنددت في بطء بين ثنياً الأحداث ، حين أخذ الفنان يستعرض لأول مرة في تاريخنا الأدبي ، حياة أولئك «التملية» أو «الترحيل» أو «القرابين» كما يسميهم أهل التفتيش .

فجاءت الخطيبة نتيجة غير مباشرة للقطط الاجتماعي الذي عاشت فيه أسرة عزيزة . كما جاء جنونها مأساة ضاربة تنشب مخالب الموت في العقول الخاوية إلا من ذهول اللقمة : في غيابها وحضورها .

ذلك توازنـت قصة لنـدة - بـنت الـباشـكـاتـب - مع أـزـمـةـ أـحـمـدـ سـلـطـانـ منـ نـاحـيـةـ وأـزـمـةـ فـكـرـيـ ابنـ المـأـمـورـ منـ نـاحـيـةـ أـخـرـىـ، فـقـدـ نـالـتـ أـزـمـةـ الـجـنـسـ منـ كـيـانـ لـنـدـةـ حـتـىـ النـخـاعـ، فـكـانـ صـرـاعـهـ ضـدـ مـجـمـوعـةـ الـقـيـمـ الـمـتـوارـثـةـ تعـبـرـاـ حـادـاـ عـنـ أـزـمـةـ الـضـمـيرـ الـكـامـنـةـ فـيـ أـعـماـقـ أـجيـالـنـاـ فـيـ مـخـتـلـفـ مـسـتـوـيـاتـهـ الـاجـتمـاعـيـةـ وـالـفـكـرـيـةـ. عـلـىـ أـنـ الـكـاتـبـ آثـرـ الـبـعـدـ عـنـ التـقـرـيرـ وـالـمـباـشـرـةـ فـيـ تـصـوـيرـ الـبـيـانـ الدـاخـلـيـ لـلـنـدـةـ وـفـكـرـيـ أـحـمـدـ. إـذـ اـعـتـمـدـ اـعـتـمـادـاـ مـطـلـقاـ عـلـىـ انـعـكـاسـ ذـلـكـ الـبـيـانـ فـيـ سـلـوكـهـمـ الـيـومـيـ. وـمـنـ هـنـاـ تـعـانـقـتـ خـيـوطـ قـصـةـ لـنـدـةـ مـعـ خـيـوطـ قـصـةـ عـزـيـزةـ، بـرـبـاطـ وـثـيقـ مـنـ الرـمـزـيـةـ الـأـصـيـلـةـ، حـتـىـ أـنـالـاـ نـقـارـنـ أـبـداـ بـيـنـ «ـخـطـيـةـ»ـ لـنـدـةـ - مـنـ وـجـهـ نـظـرـ وـالـدـهـاـ - وـخـطـيـةـ عـزـيـزةـ مـنـ وـجـهـ نـظـرـ الـجـمـيعـ. إـنـ الـفـنـانـ يـهـمـسـ لـنـاـ مـنـ خـلـالـ هـذـاـ الـبـيـانـ التـرـاجـيـدـيـ الـتـاجـعـ، بـأـنـ الـخـطـيـةـ اـسـمـ عـلـىـ غـيـرـ مـسـمـيـ، إـنـهـ كـلـمـةـ اـخـتـرـعـهـاـ النـاسـ بـعـقـوـبـةـ مـطـلـقـةـ، لـتـعـبـرـ عـنـ حـقـيـقـةـ تـعـيـشـ فـيـ كـيـانـاـ حـتـىـ الـأـعـماـقـ. حـقـيـقـةـ قـدـرـيـةـ فـيـ ظـلـ الـمـخـطـطـ الـاجـتمـاعـيـ الـذـيـ رـسـمـتـهـ الـفـرـوضـ مـنـ أـجـلـنـاـ. وـهـيـ حـقـيـقـةـ مـطـلـقـةـ بـالـسـبـبـ إـلـىـ جـوـهـرـنـاـ الـبـشـرـيـ وـهـيـ حـقـيـقـةـ نـسـبـيـةـ حـسـبـ اـخـتـلـافـ ظـرـوفـنـاـ. وـلـاـ رـيبـ أـنـ يـضـيـرـ الـقـصـةـ كـثـيرـاـ أـنـ تـتـهـيـ بـهـذـاـ الـبـيـانـ السـيـاسـيـ: «ـوـقـامـتـ الـثـورـةـ، وـصـدرـ قـانـونـ الـإـلـاصـالـ الزـرـاعـيـ وـ.ـ وـ.ـ إـلـخـ»ـ، إـنـ أـمـثالـ هـذـهـ الـفـقـرـاتـ تـفـسـدـ الـمعـنىـ الـفـنـيـ الـجـلـيلـ لـلـقـصـةـ، وـهـيـ نـتـائـجـ طـبـيـعـيـةـ لـفـلـسـفـةـ الـحـرـامـ عـنـدـ يـوسـفـ إـدـرـيسـ، وـهـيـ نـتـائـجـ أـكـثـرـ طـبـيـعـيـةـ لـأـزـمـةـ الـمـعـادـلـةـ الـذـهـنـيـةـ فـيـ أـدـبـهـ، وـالـتـنـاقـضـ الـكـامـنـ بـيـنـ كـثـرـةـ الـتـفـاصـيلـ الـتـيـ تـصـلـ بـنـاـ فـيـ الـنـهاـيـةـ إـلـىـ تـجـرـيدـاتـ تـعـمـيـمـيـةـ مـطـلـقـةـ، لـاـ تـسـبـرـ غـورـ الـإـنـسـانـ الـمـعاـصـرـ وـأـزـمـةـ الـضـمـيرـيـةـ.

أظهر ما فيها «الاعماق» التي نفذ إليها الكاتب.. «التغلغل» النغاذ.. لقد تغلغل الكاتب في قصته «العيب» في عالم الرجال، في عالم النساء، في عالم المصالح الحكومية كما تغلغل في قصته «الحرام» في الريف. وبحكم هذا التغلغل حل كلّيهما يعنيه ما بين يديه من حشد التفاصيل.. فمثلاً قصة «العيب» تجلو ثلاثة قطاعات كبيرة جلاء يكشف عن حقيقتها كشفاً سافراً بلا زيف (ولا رتوش) فعالم الرجال تختلف فيه المقاييس وفقاً لضرورب المنافع.. عالم تحكمه مبادئ مختلفة.. ومن الغريب أنها متناقضة.. ولا يأس من هذا التناقض في نظرهم فلكل مبدأ دوسيه الرجل عنده «الشرف» في بيته غير الشرف في عمله والحرام في الليل غير الحرام في النهار.. والفضيلة ما تمنعش الرذيلة كلّه موجود مع بعض في حالة تعايش سلمي^(١).

وكان المؤلف يتوقع من يستنكر هذا الرأي منه فمضى يضرب الأمثال وكأنه يعزز رأيه فالوزير الذي يقبل الدعوة ليلاً وهو يعرف أنها من توقعة غداً الوليمة يخدع نفسه بما يستحدثه من مبررات توسيع موافقته بل تختتمها لأفضلية صاحبها على الآخرين وأحقيته بها.

ويمضي المؤلف في سخريته من أفضلية الرجال المزعومة إلى أقصى مداه، وأقسى المدى أيضاً حين يقارن بينهم وبين المرأة.. «النساء» أو الفتيات شخصياتهن متراكبة ككتلة واحدة تضم قيمهن جميعاً، وكلها قيم متعددة واحدة الحرام فيها حرام تحت مختلف

(٤) الدكتور نعمت أحمد فؤاد، العيب، المجلة، العدد ٧٠٢، نوفمبر ١٩٦٢، ص ١١٣ - ١١٦.

(١) يوسف إدريس، العيب، الكتاب الذهبي، ١٩٦٢.

الظروف والأحوال، والحلال أيضاً واحد، والعيب في العمل مثله مثل العيب في الشرف، وما يعيب في البيت يعيب في المصلحة كتلة متراقبة واحدة، فرق كبير بينها وبين قيم الرجال الموزعة على أدرج ودوسيهات بحيث يحيا الرجل صادقاً بأكثر من مقياس وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام، ويستدعي إذا اضطرته الحاجة المقياس الذي يناسبها. «أبداً ليس مثل الرجل الذي باستطاعته أن يفقد إحدى قيمه دون أن يؤثر هذا على غيرها من القيم. باستطاعته أن يكون زير نساء ولكنه في نفس الوقت تجده صادقاً وشجاعاً وأميناً، بل ربما تجده شاعراً»^(١) أي سخرية: ولهذا علمت الأيام والتجارب، «عبادة بك» صائد الذمم أن المرأة أشد حفاظاً من الرجل وأقوى منه استمساكاً بالمبادئ.. بل إن المرأة الوحيدة التي باءت مساعية الملتوية بالفشل كانت أمام إحدى الموظفات الكبيرات..

ومن خلال صورة (الجندي) بشخصيته المنحلة ونزواته الطائشة وثوراته الترقة، وصف الكاتب الرجال بأنهم أجرأ إقتحاماً وأشد حلة وأكثر قدرة على التحطيم والتخريب.. إنهم أقسى ضراوة.. وأعنف ثورة.

وبعد تحليل مستقصي لنفسية الرجل ونفسية المرأة ومقارنة طريلة بينهما أعلن الكاتب الحكم. ففي مجلس ضم بعض فتيات مثقفات وموظفات دار الحديث حول الرجال وسرعان ما صدرت الأحكام بالإدانة ناقمة على حقيقتهم المشككة ومبادئهم المتذبذبة المطاطة التي تختل معها المقياس وتضل القيم.. والتقت آراؤهن عند كلمة واحدة «هؤلاء الرجال وإن كانوا أكثر منهن قذارة أيضاً فإنهن بعالمهن قد يكن أكثر تخلفاً وضيق أفق إلا أنهن أكثر نظافة». ص ٨٣.

أما عالم النساء فقد بدأ الكاتب تصويره منذ البداية.. الشباب الأخضر أو العمر الأبيض الذي تلون دنياه أحلام السذاجة الأولى..

(١) يوسف إدريس، الحرام، الكتاب الفضي، ١٩٥٩.

احلام كذلك التي تملأ رأس سناء.

احلام تستكثر من الشيب الانية الجميلة وتفرق المال بلا حساب.. احلام تكتف بها حاجة صاحبها الحاضرة. فإذا كان الجنواني ضرورة بالنهار استقرت الرغبة الملحة في العقل الباطن حتى تأوي صاحبها إلى فراشها فتطفو وتأخذ شكل الحلم الوردي الذي يلعب فيه خاتم علاء الدين دوراً كبيراً في جول مجال الأزياء ويصطفني ويختار ثم يضع بين يديها ما تشتهي ويقف متظراً منها أوامر أخرى.. وأحلام العنراء دائمًا طبيعة ذكية تحقق الرغبات في استسلام تلك الأساطير الذي يردد دائمًا: ليك ليك عدك بين يديك.

وعالم البنات هذا الفريد لا يخلو من هنات تنزل أحياناً إلى درك الأخطاء، تمثله سناء ذات الوجه المصري الأسمى الجذاب القسمات لا تخلو حياتها رغم أدبها الظاهر من (تجارب) تخوضها في حذر وتكلم وكيانها يضج بالنوازع والرغبات واللهمه العارمة.

ويمضي الكاتب مع البطلة في عملية تعرية لخجل الفتيات. فسناء رغم نوبات القشعريرة التي تعلوها كلما تذكرت غير يهمها، لا تنكر ولا تستطيع، أن شيئاً فيها قد استجاب ووافق وارتعش لتلك التجربة الأولى. وأدهى من هذا أنها في داخلها تحس إحساساً خفياً مزعجاً.. إنها تمنى أن تعود التجربة كما هي تماماً بشرط أن يتغير البطل وأن تكون التجربة الجديدة عنوة أيضاً واغتصاباً أي بغير إرادة منها في الظاهر وإن كانت متقبلة مقدماً.

وإن كنت أرى في هذه التعرية، تحلية أيضاً.. فالعمل أو الشعور على غريزته ما زال يستمسك بالجبل الذي تمنى معه أن يحدث (عنوة واغتصاباً) لتجومن حساب الضمير.

المرة الوحيدة التي قسا بها المؤلف على المرأة.. هو على رأسها

فجأة بالبطلة كانت في الصفحة الأخيرة.. في السطور الأخيرة حين الفى بناء في قرار الهاوية. وقوته تأتي من أنه لم يتدرج بها في طريق الرذيلة.. لم يحطمها بسطوة الإغراء والاجتراء من الغير ليجعل لها بعض العندر.. لم يجعل العرض والإجتذاب من جانب الرجل بل جعلها هي - أشد ما يكون قسوة - التي تعرض نفسها كالمحترفة حتى على من تنفر منه.. حفأ أنه مهد لهذا بتحليله لنفسية المرأة التي لا تعرف إلا أمرا واحدا إما العلال وإما الحرام، وفتحه ثغرة كبيرة بقبولها الرشوة ولكنها أجهز عليها بسرعة، لعلها هي التي جعلتني أنهي قراءة الصفحات الأخيرة عندما وصلت إليها في قراءة القصة.

ولعل هذه التبيجة تفسر «صعوبة» بيع النساء ذممنهن.. لأن الخطأ هنا لا يتوقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى ما هو أخطر.. إن الدمار سيشمل ذاتها وجودها المعنوي كله أذ الحرام عندها كما يقول المؤلف حرام تحت مختلف الظروف والأحوال.. والعيب في العمل مثله مثل العيب في الشرف.. فمن تقبل الدينية في عملها ما أيسر أن تزل بها القدم وإن كانت قبلًا عصية على الغواية والذلل..

ومؤلف قصة «العيوب» ناقد اجتماعي، فقد نقد التربية المتسلطة المستبدة حين جعل (الجندى) ثمرة لهذا المخلوق الذي كان «طوال عمره ومنذ أن كف أبوه عن ضربه وعقابه وصب الأوامر والنصائح كالزيت المغلي فوق رأسه مذ مات كأنما عاهد نفسه بعدها لا يستمع لنصيحة أحد سواء أكان مخططاً أم مصيناً وسواء أكانت النصيحة من عاقل أم أحمق، بل لقد جعل شعاره بوعي منه وبغير وعي أن يخالف كل ما يقال له من نصائح. وهوأيته الكبرى أن يعصي القوانين، إن القانون يظل عدوه اللدود إلى أن ينجح في خرقه، والتعليمات تظل عبئاً لا يطاق إلى أن ينجح في العثور على، وسيلة يستطيع أن يتحايل بها عليها.. وليس فقط

القوانين واللوائح المكتوبة أكثر من هذا وأبعد، كل ما يأخذ شكل القانون. إذا تصادف ووجد الرخام أو الفشانى في أي دورة مياه يدخلها لاماً نظيفاً أنيقاً لا يستريح إلا إذا أخرج قلمه الكروبيا وخطط وشخط حتى يشهو المنظر «إذا جلس على مقعد عربة الأتوبيس سرعان ما يخرج سلسلة مفاتيحه وبها المطواة الصغيرة ذات السلاح الحاد الذي يفتحه ويعمله في جلد الكرسي وفي تحف شديد، يقطعه حتى يطلقطن، وفي بؤبة الجوانب حتى يظهر معدها. وإذا أردته أن يكرهك كره العمى انصحه نصيحة أو أنقذه نقداً»^(١).

والكاتب يسخر، وهو الطبيب ذو التزعة العلمية بالطبع من أطباء النفس.. «فناء» حين يطبق عليها زوج خالتها بذراعيه لم تكون لها عقدة فقد سارت بها الحياة سيراً طبيعياً فلا هي تخاف الرجال ولا هي تهافت عليهم كما يحتم علماء النفس أحد التقاضين في مثل هذه الحالة، ناسين أو متناسين عاملها هاماً له خطره وهو «الزمن».

وسخريته غير الفكاهة وغير التندر.. أنها سخرية جادة قد يضحك المؤلف من لفته أو لفظة أو معنى ولكن المؤلف لا يضحك.. إن وراء سخريته رغبة في عملية كبيرة، عملية هد المجتمع أو النواحي الراكرة فيه مادية كانت أو عقلية.

وقد وقف الدكتور يوسف إدريس عند النظرة القديمة إلى المرأة.. وقف عند عالم الحرير.. الذي كان ينظر إليه الرجل نظره إلى مقتنياته الخاصة.. نظرة السيد إلى المسود والمتبوع إلى التابع.. عالم المرأة فيه متنة، عالم تعيش فيه المرأة بجسمها حتى إذا عجز هذا الجسم عن قضاء الأوطار ضمت صاحبته إلى قائمة المخلفات وحلّت أخرى

(١) انظر: الدكتور جمال ذكي، السيد ياسين، أنس البحث الاجتماعي، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٣، ص ٢٦٧.

محلها.. بالجسم أيضاً فلا الأولى ولا الأخيرة تشارك في رأي أو تقضي في أمر أو تحمل مسؤولية وهذه السلبية أزرت بها وهونت من شأنها.. فأصبحت بالنسبة إلى الرجل (ثانية) وهو أول لا تساوي معه وبالطبع لا تقدم عليه... هو المقدم دائمًا.. له كل الاحترام.. ولهم كل الحقوق ولهم كل شيء وهي بعض هذا الكل الذي استولى عليه.

ومن هنا أصبح عمل المرأة له خطره فالصلة أو العمل هي الأرض المحاباة حيث لا تسرى قوانين البيت والمجتمع، حيث لا تسرى قوانين الأخلاق، حيث القانون الوحيد المطاع هو قانون العمل حيث الخطية الكبرى لمن لا يعمل».

وهنا استوقفتني هذه العبارة:

«أهوا إحنا دلوقتي لا إحنا سبات على ناحية ولا رجالات على ناحية زى ما نكون عملنا جنس ثالث»^(١).

تسمية كنت أبحث عنها في نفسي.. ليست للمرأة العاملة النظرة الكاملة التي للرجل والتي اكتسبها على الزمن باعتباره كاسباً أو كما يقول الدكتور يوسف إدريس «باعتبار الرجال أصحاب عالم المسؤولية وأكل العيش»، العالم الذي أقاموه واحتكروه واحتفظوا بمقاييس أسراره. العالم الذي تكفل بصفهم في قوالبه وتكونن أمرجتهم وضع هياكل شخصياتهم وقيمهم^(٢) وأنا أضيف وصنع ميلمانهم. ليس للمرأة العاملة هذه النظرة الكاملة وليس لها راحة المرأة العاطلة، امرأة البيت أو سيدة البيت جنس ثالث كما يقول.. ولكن إلى حين..

(١) Hortop. 8. and Leslie, G. R. Siciology of Social problems, N - y: 1952.

(٢) الدكتور نعمت أحمد فؤاد، العيب، المجلة، العدد ٧٠، نوفمبر ١٩٦٢، ص ١١٣ - ١١٦.

والمؤلف يؤمن بالإنسان الذي قد يختفي وراء حيوانية ظاهرة كما رأينا الجندي . . . ولكن هذا الجندي نفسه يتيقظ الإنسان الغائب فيه وإن كان كامناً في أعماقه، وكاد يستجيب لقيم الخير والطهر المتمثلة في سناء إلى ما قبل تربيتها.

والدكتور يوسف إدريس من أقدر قصاصينا على (شد) القاريء، عليه، على جذبه، فالخيط في يده كالزمام يتحكم فيه قادر مسيطر.. هذا الخيط، الذي كثيراً ما يفلت من أيدي كثيرة أو يتعمى، متتسلا طول الوقت . . . مطرد في يد يوسف إدريس.. هنا العبة التي يتحدث عنها القائد ويشرطونها ويوفرها يوسف إدريس بلا تعلم أو صنعة.. إنها عنده إحدى مواهب الطبع والخلق..

وهو يخلع أهمية على الحدث ينظمه مع أحداث أخرى، فلكي تحسن خطورة تعين البطلة في المصلحة يقرنه لك الكاتب بأحداث عامة كي لا تنسى.

«ثلاث مرات في تاريخ المصلحة ازدحمت مثل هذا الازدحام ، يوم توفي سعد زغلول ونهاه الناعي ، ويوم طرد الملك ، واليوم الذي عينت فيه سناء ..»

وإذا كنا عند الحديث عن فن الصورة عند الأستاذ يحيى حقي ، قد أشرنا إلى تخدمه المطابقة بالصورة لرسم الشخصية المراد رسماً فإننا هنا نذكر أن الدكتور يوسف إدريس ، المفارقات عنده غير مقصودة . فسناء البطلة عاش بها فترة بيضاء ظاهرة كشعاع من نور يحيط به الظلام من كل ناحية فيزيد تألقه القاء ، ويزيد تعلق الأمل به تشيناً ويزيد العزاء فيه رضاً وتعويضاً.. ولكن المفارقة هنا طبيعية هكذا الناس في الحياة يتفاوتون.. ليست مفارقة متقابلة صريحة كما هو الحال عند الأستاذ يحيى حقي ، الذي يرسم صورة لباسة فيجمعها تحت سقف واحد مع ثرية واسعة الثراء

ويجعل الشقيقة تقف حين تجلس الغبية متكتة في كرسي وثير لا جالسة فقط.. إلى آخر المتوازيات عند يحيى حقي ..

والدكتور يوسف إدريس يركز أحياناً على القسمات العادبة وأحياناً على القسمات المعنية للشخصية المرسومة وكثيراً ما يخدم أحد الجانين الآخر، ويؤصل له. وللمؤلف في هذا المجال الفاظ خاصة كانها ولدت ل ساعتها من اللغة، وأخرى مقصودة، فالسيدة العاطلة التافهة التي تولد الشحم في مواضع كثيرة من مساحة جسمها الواسعة يجعلها تغطي عقماً العقلي والمعنوي بكلام نلوكه في نطاعة وهي تجلس واضعة «فخذأ فوق فخذ».

وأعتقد أن المؤلف يقصد هذا التعبير مكان، مثلاً، (رجلًا على رجل) حيث التعبير الأول فيه شحم ولحم وبدائية حتى يمهد «تخن الجسم لتخن العقل»، الذي أراده المؤلف بصاحبة هذه الصورة. وهي على كل حال من الصور الاجتماعية، أعني أنها تعيش في مجتمعنا لا بين النساء فحسب ، بل بين الرجال أيضاً.. بينما من تجلس واضعة فخذأ على فخذ تتحدث عن كل ما هو «عيب» بانطلاق زائد، وكأنما هي العالم المتبحر بطرق موضوعه المفضل، السيدة الغريبة التي استنكرت حين سألتها إن كانت تشغل مجرد السؤال، باعتبار أن العمل (عيب) لا يليق بالسيدة الفاضلة أن ترك بيتها لأجل أن تزاوله، السيدة التي تفخر بأنها «ربة البيت وتلتقط مواقف العيب لتخوض فيها وتوسع معتقدة أنهن ما دمن لم يرتكب العيب الأكبر ويعملن فلم يمانعن في مزواله العيوب الصغرى من مثل الحديث عن العيب والنكات والقطشات».

وتقابل هذه الصورة صورة لأنواع من العاملات عند المؤلف. والدكتور يوسف إدريس يارني إعطاء المعاني ذات الدلالات الخطيرة في عرض الحديث وكأنه لا يعنيه إلا الأذكياء وحدهم (الحدقين).. فقد يعطيك تحديد ماركة السيارة مضامين كثيرة.. مثلاً..

والآن ننتقل إلى الأسلوب ولست أدرى لماذا تحضرني في وصف أسلوب الرجل صفة (الطزاجة) .. أسلوب الدكتور يوسف إدريس أسلوب «طازج» .. أسلوب بريء براءة تامة من الكليشيات المحفوظة في الأدب العربي .. فهو من هذه الناحية في مثل نظافة الصيني والكريستال على حد تعبير المؤلف .. وهذه الطزاجة تشمل عنده كل شيء الألفاظ والتشبيهات والنظرة إلى الناس والقيم والأشياء .. ولاسلوبه بمقوماته كلها خاصة الإثارة واللفت ولو لم تكن إستحالة التصور تعيزاً ضد المرأة ولكنها إستحالة أن يعتقد أحدهم أو يهضم أن تستطيع فتاة أو سيدة ما في الوجود أن تجد لها داخل هذه المؤسسة الرجالية الخالصة تماماً، كما لا تستطيع أن تتصور أن توجد فتاة أو سيدة في جناح الملابس الداخلية الخاصة بالرجال مثلاً، فهنا مكان رجالي مزدحم لا بحكم اللوائح ولكن بحكم الكتلة ونوع الكتلة تماماً. كما لا تستطيع أن تتصور وجود لوزة سوداء مع لوز القطن الأبيض أو وجود رجل أي رجل في مكان خاص بالسيدات مهما كان السبب في تجمعنهم وحتى لو كان شيئاً لا يمت إلى الجنسين بصلة»⁽¹⁾

والخطوط عنده محددة كالحفر .. ومن أوصافه مثلاً «سيخي النطرات» ومن قوله «من مرأة هكذا شعور سناء مأساً سريعاً دامياً كقطع المشرط»⁽²⁾ وهنا تغلب عليه مهنته الأولى مهنة الطبيب الذي يعرف عمل المشرط.

(1) انظر: غالى شكري، العيب، مجلة «حوار» العدد الثاني، يناير ١٩٦٢، ص ١١٥ - ١١٧.

(2) يطلق علماء الاجتماع على هذه الظاهرة مصطلح Anomie الذي كان أول من ابتدعه عالم الاجتماع الفرنسي دوركايم ثم نقل عنه بعد ذلك وذاع استعماله، ويعرفه ليمررت بأنه «الافتقار إلى مستويات خلقية للحكم على السلوك».

ومن تعبيراته العميقه «أيام لا تستطيع حصرها، لا لكترتها أو لقلتها ولكن لأنها كانت مجرد يوم واحد متصل طويلاً» وقرب من هذا وصفه للبطلة في محة الضمير «وقد يكون ألف خاطر وخاطر قد دار في عقل سناء، وقد يكون الأمر وكان خاطراً واحداً لم يدر فالدوران السريع يبدو كالثبات المقيم لغة محددة حازمة...».

ومن طرائفه في التعبير قوله «ليلة الوظيفة» على وزن «ليلة الدخلة» وهذا التدخل اللفظي من عندي صدى للتداخل المعنوي عند الكاتب عندما دق قلب البطلة «وكانها استرخ إلى العمل مثلًا». أو قوله «الصديقات اللددادات».

أو قوله «ضحك في فشله التام للتعبير عن المرح تكاد تضحك عليه».

أو قوله «غسل مخ».

ومن الفاظه الخاصة الجديدة «جهاز رادارها الأنثوي» و«الدموع الداخلية» «عقل بناتي»، «تمكتب» ولعل الأفضل أن أسجل الجمل كاملة حتى تبين اللفظة على النحو الذي أراده لها الكاتب: «لم يكن جهاز رادارها الأنثوي ينقل إليها آية نواباً ذكرية خافية». تعبير محكم عن طبيعة حساسية المرأة.

«الدموع الداخلية غير المرئية التي لا تني عن سكبها في المصلحه والدموع الظاهرة التي تتفجر بإرادتها في البيت».

«عقلها الذي كان لا يزال بناتياً حالماً في آرائه» تعبير لطيف ربما لأنه يذكرنا بالعنب البناتي أو الزبيب البناتي «وهجم الثلاثة داخلين في كتلة مندفعه ذات ثلاثة أحجام مختلفة ما لبثت أن انقسمت...».

والدكتور يوسف إدريس يستخدم «التكرار» في الإباهة والتعبير.. ويستخدم

العدم «كان الزمن على عكس عادته، يمضي بسرعة خارقة فما أسرع ما أصبحت الساعة العاشرة والنصف مضت الف وثمانمائة ثانية دون أن يجد جديد..». هنا ترسم عملية تفتت الدقائق ببطء الوقت وتقطله.

وهو يستخدم شيئاً آخر، الخطوط «سناء من بين الخمس فتيات اللاتي عينَ كدفعة أولى وخطنان تحت أولى هذه».

و«العامية» عند الدكتور يوسف إدريس تأخذ مكانها الطبيعي في الجملة في راحة تامة بلا افتعال أو اقتحام فمثلاً يقول «القى السؤال سائقاً العبط على الهبالة» أو قبل ذلك حين يقول «الضجة لم تحدث إلا حين ذهبوا إلى عملهم ذات يوم كالمعتاد لا بهم ولا عليهم فوجدوا في كثير من حجرات المصلحة فتيات».

وأحياناً يأتي بمترادفين فصيحين كدفاع مقنع عن استعماله العامية أنه استعمال القررة لا العجز.. تجد عنده مثلاً «طال أمر انصاته واصغائه» وفي نفس الصفحة يقول (الصح) في مكان الصواب.

إن المسألة أكبر من أن تكون مسألة الفاظ إننا أمام كاتب فنان يرسم صوراً للمجتمع الذي يعيش فيه.. صوراً تحمل معنى الدعوة إلى الإصلاح دون أن تلقي خطبة منبرية، كاتب يكتب في ثقة.. ثقة كبيرة تسهم في عمليات خلق كبيرة اسهمت من قبيل مع شجاعة باهرة وإرادة قادرة وليمان بالفن راسخ في القرار الكبير وهو تصريحية العط على جلال خطره، من أجل الأدب الذي تفرغ له خالصاً الدكتور يوسف إدريس مستقلًا من مقعد الطبيب إلى مقعد الأديب.

١٦ - التصوير الأدبي للانحراف الاجتماعي تحليل سوسيولوجي لرواية العيب ليوسف إدريس^(٤)

أصدر يوسف إدريس رواية العيب عام ١٩٦٢ ، وأصدر قبلها رواية الحرام عام ١٩٥٩ . الواقع أن الناقد لا يستطيع أن يعرض لرواية العيب إلا إذا عرض لرواية الحرام . فهما دراستان متكمالتان تصور إحداثياً المجتمع الحضري ، وتصور الآخرى المجتمع الريفي . والروايتان على جانب كبير من الأهمية من وجهة النظر السوسيولوجية . وعلى هذا الضوء يحلل المؤلف – باعتباره باحثاً علمياً في السلوك الإنساني – رواية العيب .

ولا بد لنا قبل ذلك أن نعرض عرضاً وجيزاً لرواية الحرام . مسرح الرواية في الريف المصري ، وبطلة القصة سيدة ريفية مكافحة تشفي في سبيل لقمة العيش وقد طعنها الفقر وهدّها البؤس – وبحكي المؤلف بصورة درامية بارعة ومؤثرة في آن واحد ، كيف أن الظروف الاجتماعية دفعت بمثل هذه المرأة الشريفة دفعاً إلى الزنا ، وإلى أن تحمل من زنى بها ، ووقع ذلك على مجتمع عمال التراخيص الذين تعيش معهم في قرية بعيدة عن قريتها ، سعياً وراء «لقمة العيش» . لقد وضع المؤلف القيم الاجتماعية السائدة في الريف المصري عن الشرف والفضيلة على المشرحة ، وأراد أن يعبر عن أن النظرية التقليدية لحرية الإنسان في الاختيار بين السواء والانحراف نظرة باطلة ، وأنظهر بطريقة درامية بارعة كيف أن السلوك الإنساني تحكمه الحتمية لا الحرية . والرواية بالإضافة إلى ذلك زاخرة بالمواقف التي تحلل العلاقات الاجتماعية بين

(٤) السيد ياسين ، التحليل الاجتماعي للأدب ، ١٩٧٠ ، نشرت هذه الدراسة في المجلة المعد (٩٦) ديسمبر ١٩٦٤ ، ص ١١٥ إلى ص ١١٨ .

ال فلاحين ، وترسم لها صوراً واقعية حية ، تجعل من الرواية عملاً أدبياً بالغ القيمة .

وهي إلى جانب ذلك تكشف عن تقدمية المسلمات الفلسفية التي يصدر عنها يوسف إدريس . فنظرته للإنسان نظرة علمية جديدة تضعه في مكانه المناسب بالنسبة للكون والمجتمع .

أما رواية « العيب » – وهي تعنيها في هذا الفصل – فهي أشبه ما تكون بدراسة علمية منهجية منظمة ، من النوع الذي يطلق عليه بمصطلحات العلوم الاجتماعية « دراسة الحالة » case - study . وإذا كان كتاب مناهج البحث في العلوم الاجتماعية يعرفون دراسة الحالة بأنها : « دراسة علمية تركز على الموقف الكلي ، أو على جماع العوامل ، وعلى وصف العملية process أو تتبع الأحداث التي يقع السلوك في مجريها » فإننا نجد أن هذا التعريف يصدق تماماً على رواية « العيب » فقد تعقب المؤلف بطلة قصته الفتاة الجامعية (سناء) منذ تعينها – ضمن مجموعة فتيات – في مصلحة ظلت طوال عمرها مقصورة على الموظفين الرجال ومحاولات تكيفها مع جو الوظيفة ، حتى سقوطها في النهاية ، والذي تمثل في قبولها الرشوة ثم تفريطها في عرضها من بعد . وإذا كانت رواية « الحرام » تعد دراما عن السقوط في المجتمع ريفي ، فإن رواية « العيب » تعد دراما عن السقوط في المجتمع حضري . إنها تحمل هذا المجتمع ، وتكشف عن طبيعته ، وعن ضروب الإختلال الاجتماعي السائدة فيه .

ولاتكون مغالين إذا قلنا إنه يمكن دراسة هذه الرواية باعتبارها وثيقة تصلح للاستعانة بها في البحوث العلمية . إذ أنها يمكن أن نحللها على ضوء المنهج المثلث الجوانب الذي اقترحه أستاذ الاجتماع هورتون ولسلى لدراسة الطواهر الاجتماعية المنحرفة ، والذي يتمثل في ثلاثة نهج :

١ - نهج الانحراف الشخصي :

وهو ينظر للسلوك المنحرف - وأبرزه السلوك الإجرامي بحسبه نتاج سلوك بعض الأفراد الذين - لسبب أو لأخر - فشلوا في امتصاص تمثل الإتجاهات والعادات والقيم السائدة المقبولة . هذا النهج ينظر للممنحرف كشخص فشل في تكوين مجموعة من الأحكام القيمية Values للمنحرف judgements والعادات السوية ، وتبني - بدلاً منها - قيمًا عادات مرفوضة إجتماعياً ، أي أنه شخص شاب تكوينه النفسي جوانب قصور معينة .

٢ - نهج صراع القيم :

يحلل هذا النهج الجريمة على ضوء القيم المتضارعة في المجتمع . إذ تختلف القيم حول الأفعال الإجرامية وحول ما ينبغي أن يتخد حيالها من تدابير فيما يجمع أفراد المجتمع على استكثار جريمة بشعة كالقتل ، إذا بهم يختلفون حول جريمة كالرشوة مثلاً . إذ يقل الاستكثار الأخلاقي بالنسبة لها - ولعل هذا يسبب ذيوعها وانتشارها - حتى لقد أصبحت بالنسبة لفريق كبير منهم أشبه بأمور الحياة العادلة ، لا تثير عندهم استهجاناً أو استكثاراً ، لأنهم - في كثير من الأحوال - يتعاملون بهالكي ينجزوا أعمالهم .

وهناك طريقة أخرى يعمل صراع القيم من خلالها كسب للجريمة ، ويحدث ذلك خلال انهيار الأخلاق الشخصية نتيجة لصراع القيم الكامن في الثقافة . فالفرد يتعلم في البيت والمدرسة والجامعة مجموعة من القيم الخلقية ، حتى إذا خرج إلى مجال العمل أيقن أن ما تعلمه عملة غير قابلة للتداول في الحياة العملية . ويتعلم أن وظيفة البائع أن يبيع - ليس بالضرورة ما يريد المشتري - ولكن ما يوجد فعلًا

في مخازن المتجر، ويعلم أن غالبية الإعلانات مبالغ فيها وكثير منها زائفة ولا تمثل الحقيقة، ويعرف طرقاً عديدة قانونية وشبيهة بالقانونية للتهرب من ضريبة الدخل.

والخلاصة أنه يرى في مجال الحياة الواقعية من الصور – ويكتسب من الخبرات ما يجعله يؤمن بأن كل ما تعلمه من قيم أخلاقية أمور مثالية لا تصلح للتعامل في مجالات الحياة المختلفة. ويدأ في تمثيل هذه القيم وفي تبني ضروب التبرير التي يلجأ إليها الناس وهم يمارسون هذه الصور من السلوك المنحرف.

٣ - نهج الاختلال الاجتماعي:

يدرس هذا النهج مشكلة الجريمة بحسب أنها نتاج التغير الاجتماعي social change، فالمجتمع المستقر المترابط ترابطاً وثيقاً نقل فيه نسبة الجريمة. وإذا حللتنا الجريمة على ضوء مفهوم الاختلال الاجتماعي فإننا نستطيع أن نلاحظ كيف أن تحول المجتمع – أي مجتمع – من مجتمع ريفي إلى مجتمع حضري صناعي يقلب قيمه رأساً على عقب، وبصيغة بالخلل جهاز الضبط الاجتماعي التقليدي. فضروب ضغوط الضبط الاجتماعي غير الرسمي Infarmal كأحكام الجيزة والمجتمع المحلي وتوقعات الأهل والأصدقاء والمعارف، تخفي في المجتمع الحضري، حيث يتحول الأفراد إلى ما يشبه الأرقام لا يعرف بعضهم بعضاً. ويخلق التغير الاجتماعي عدداً من المواقف والتصورات الجديدة التي لا تعين الأعراف التقليدية على مواجهتها واصدار أحكام قانونية بشأنها. ونستطيع على ضوء هذا المنهج – بجوانبه الثلاثة – أن نفسر سلوك أبطال الرواية، ونلقي الضوء على العمليات النفسية الاجتماعية التي مرت بها «سناء». فقد عينت في المصحة وهي ما تزال بعد فتاة بريئة، لم تلوثها الأدران، فتاة تخرجت من الجامعة تحمل بين حنایا صدرها عدداً من المثل

الأخلاقية، إلى أن تسقط في هذه الإنحراف ومشاركة زملاءها الموظفين المرتدين في الرشوة، بل – وأبعد من ذلك – تهوي إلى درك التفريط في عرضها، وتستجيب – في النهاية – لاغراء زميلها في العمل «الجندى» ذلك الموظف المنحل المتمرس بكل ضروب السلوك المنحرف.

فلنحاوول الآن محاولة سريعة تلخيص العمليات النفسية الاجتماعية التي مرت بها «سناء» بطلة القصة في قيامها برحلة السقوط. عينت سناء في المصلحة ضمن مجموعة من الفتيات – كما قدمنا – وهي مصلحة كانت تعتبر حتى تعينهن «ككل وكرجال» لا تسمع فيه إلا أصواتهم وشكایاتهم ولا تشم فيه سوى رواحهم ووقع خطواتهم، طالعين، دارسين لأسرار العمل العظمى والكادر وأمزجة الرؤساء» (ص ٦ من الرواية) وحدث لتعيين الفتيات رد فعل عنيف عند الرجال. وبالنسبة لسناء – التي بدأت العمل وهي متيبة وجلة، وضع لها مكتب في حجرة فيها أربعة موظفين الباشكاتب وثلاثة موظفين «أحمد» و«شفيق» و«الجندى». وبعد فترة تبين لسناء أن زملاءها يقومون بعمليات مريبة وأخيراً اكتشفت أنهم جميعاً يتلقاًون رشاوى في مقابل بيع التراخيص للمكلفين باصدارها بدون مقابل. «فقد كان عملهم الحقيقي بيع التراخيص، بيعها بأنماط لم تحددها المصلحة ولا الوزارة، وإنما حدتها تقاليد ورثها الموظفون جيلاً بعد جيل وبashkabt عن باشكتاب. أسعار تخضع لكل ما يطرأ على حياتنا من تغير، ارتفعت أثناء الحرب مع ارتفاع الأسعار وكلما ازداد الغلاء ازداد ارتفاعها، والشيء نفسه ينطبق على نسبة التوزيع. الباشكتاب ٣٠ في المائة، بقية الموظفين من مرؤوسية ٣٠ في المائة والأربعون في المائة الباقية تذهب إلى رأس كبير في المصلحة ويقال أن معظمها يذهب إلى رؤوس مماثلة في الوزارة نفسها، عملية تجري مجراه اللوائح والقوانين، تتم سرًا معظم الأحيان، ويحرص شديد من الزبون وبجرأة غريبة من الموظفين، والطريق إليها معروف، والواسطة

«خفاجي» ذلك الساعي ذو الشارب الكث وسحب الدخان الغزيرة، الواقف على باب المكتب (اليفنط) الزبائن و(بوزع) غير المرغوب فيهم ويفتح الباب للسالكين (ص ٤٤، ٤٥ من الرواية).

إن يوسف إدريس يصف هنا بكل ما يملكه من براعة، وبكل ما أوتيه من بصيرة نفاذة، ما يطلق عليه في علم الاجتماع «الثقافة الإجرامية criminal culture ولها معنيان:

أ— جهاز متكم من الأعمال والأفكار تميز مجموعة من الناس، وتحرق قانون العقوبات.

ب— فعل إجرامي معين (كالرشوة) قد تحبه هذه الثقافة الإجرامية أو يكون جزءاً منها، والذي يمارسه عضو أو أعضاء في جماعة ما . وهناك بالنسبة لهذه الأفعال الإجرامية قوانين للسلوك تتفق معها، وضرورب من التبرير تساق لإثبات شرعية ارتكابها.

والثقافة الإجرامية – التي يصفها يوسف إدريس – ثقافة خاصة بقطاع من المجتمع الحضري، لها قيمتها الثابتة التي يتوارثها الموظفون جيلاً بعد جيل ، تحدد لهم كيفيةأخذ الرشوة من أفراد الجمهور، وتبتعد المصطلحات الخاصة بها، وتمدهم أيضاً بضرورب التبرير التي تخفف عنهم وطأة الشعور بتأنيب الضمير . والمؤلف يشير بوضوح إلى أنها مشروع تعاوني أو عملية منظمة ينطبق عليها ما يطلق عليه في علم الإجرام ، (الجريمة المنظمة) Organized crime وهي الجريمة التي يوزع فيها السلوك الإجرامي على أدوار محددة Roles يقوم عدة أفراد بها، ويخص كل منهم دوراً معيناً، والعائد يقسم بينهم بطريقة أو بأخرى . وفي الرواية يقوم «خفاجي» الساعي بعملية الوساطة بين موظفي المكتب وأفراد الجمهور، ومن ناحية أخرى يقوم «الجندى» الموظف المنحرف المنحل ، المعروف في كل أقسام المصلحة ، بتسليم الرؤساء نصيبهم من

الرشاوي مقابل أن يغمضوا أعينهم.

وتسيير أحداث الرواية، ويحس موظفو المكتب – كجماعة منظمة – أن سناه التي لم تتكيف معهم بعد تمثل خطراً داهماً عليهم، ومن هنا تبدأ عملية الإلتفاف حولها لاستدراجها لكي تشارکهم في قبول الرشاوى ولكنها – وبكل ما تعنته من قيم أخلاقية ومثل عليا – تنتفض انتفاضة تلقائية، انتفاضة من يعتز بقيمه ويزعم بها حين يباغت دفعه واحدة بسلوك قمين بهدمها من أساسها. وهي حين تفعل ذلك يفرز الباشكاتب فرعاً شديداً ويحاول أن يصطعن أعداراً شتى لتبرير سلوكه، أعداراً من قبل ضروب التبرير التي تحدثنا عنها من قبل في نهج صراع القيم، وفي صدد الثقافة الإجرامية التي تعطي لمعتقدها ردوداً جاهزة ظاهرة الوجاهة لتبرير انحرافهم. ويحدث نتيجة لموقف سناه اضطراب شديد في صفوف الجماعة. وكان عليهم أن يواجهوا التحدي. وما تلت الجماعة أن تفيق من قسوة الصدمة، وتعيد تنظيم صفوفها، ويتقدون على أن يفرضوا عليها عزلة كاملة، وبعد أن رفضت مشاركتهم في قبول الرشوة. وهكذا قاطعوها وامتنعوا باتاتاً عن الحديث معها وقاشت سناه كثيراً من هذه العزلة الصارمة التي فرضوها عليها. لقد أرادوا أن يذلوا كبراءها بعد أن أحسوا بالضعة إزائها. وعاملوها بإهمال شديد مقدرين أن الزمن قمين ياخذها. ووقفت سناه بعد ذلك في مأزق مالي، إذ كان عليها أن تدفع المصارييف لأخيها، ولم تملك المبلغ.. وحاولت سناه بشتى الطرق ولكنها لم تستطع. وإذا أحس زملاؤها بضعف موقفها وتخبطها أخلوا المكتب ذات يوم ليفرد بها أحد زبائن المكتب الدائعين (عبادة بك)، وهو شخصية غريبة، إذ أنه مغرم بإيقاع الموظفين في جريمة الرشوة. ويتلذذ أياها تلذذ إذا ما سقط موظف من قمة مثالياته إلى درك الجريمة وجلس (عبادة بك) أمام مكتبه ومارس – باقتدار – (دخلته) المتقنة ثم وضع لها – بهدوء ورقة مالية قيمتها مائة جنية في درج

مكتبيها. وطافت بذهن سناء مثاث الأفكار في مثل لمح البصر، وبما لدهشتها لم تثر ولم تتعترض، بل إنها لم تنبس ببنت شفة. وقام عبادة متصرفاً فقد وقعت ضحية جديدة أضافها إلى قائمة ضحاياه العديدين، وتأكد لديه صدق نظريته التي مؤداها أنك تستطيع أن ترشو أي إنسان، فقط كن ذكيأً وقدر له الثمن المناسب الذي لا يفوت من كرامته!

وهكذا سقطت سناء، وانتهت العزلة التي فرضها زملاؤها، فقد تخلت عن تمردتها وسايرت قيم الجماعة، غير أن قبولها الرشوة كان بداية السقوط. أما النهاية التي يستذكرها عدد من النقاد، فقد كانت في استجابتها أخيراً لغزل «الجندي» ذلك الموظف المنحل الذي قدمت فيه شكوى لرئيسه – في أول عهدها بالوظيفة – ولم تتبع أثراً، لأن رئيسه كان من بين من يوزع عليهم الجندي جزءاً من الرشاوى التي يتقاسمونها.. ولم تكشف سناء بأن ترافق الجندي إلى أحد الكازينوهات، بل اقتربت هي – وباللغابة – أن ترافقه إلى بيته.

وقد أثارت الرواية مناقشات هامة بين النقاد، غير أن أحداً منهم – فيما نعلم – لم يدرك إدراكاً كاملاً ما تذخر به الرواية من تحليل «علمي» عميق بل إن بعضهم اتهم يوسف إدريس بأنه وضع «معادلة إدريسية» تقول بأن الشر ثمرة الوضع السيء للمجتمع، وأنه كان «يدق كثيراً في اختيار التفاصيل المبكر وسكونية التي تمنع المشهد جميع مبررات وجوده. ثم يحدث التناقض الأساسي في أدب يوسف إدريس، إذ أن هذه التفاصيل لا تصل بنا إلى نظرة تفصيلية شاملة للمجتمع، وإنما تعطينا تجرييدات مفرقة في الإطلاق والتعميم».

ويمضي الناقد على هذا النسق، زاعماً أن يوسف إدريس اصططع تقسيمات جامدة للخير والشر والوراثة والبيئة، وأنه «من السذاجة أن نقول أن المجتمع هو الأب الشرعي للخطيئة ونمسي». ثم قرر «أن القصة

وبغير وعي أن يخالف كل ما يقال له من نصائح وهو اته الكبرى أن يعصي القوانين». (ص ١٠٢ من الرواية).

وهكـا لا يجعل يوسف إدريس من الانحراف قدرأً يتسلط – فجأة – على رأس أحد الأفراد وإنما يظهر بجلاء أن للانحراف في حالة الجندي جنوراً تضرب في أعماق طفولته، ويتلاقي المؤلف هنا مع نتاج البحوث النفسية الاجتماعية التي تولي عملية التنشئة الاجتماعية Socialization اهتماماً كبيراً. باعتبار أنها كثيراً ما تكون حاسمة في تعين سلوك الفرد في المستقبل.

أما نهج صراع القيم فهو يكشف عن ضروب التبرير التي يصطفعها بعض الأفراد لتبرير سلوكهم الإجرامي ، والتي تؤدي لهم وظيفة بالغة الأهمية، هي أن يعيشوا في أمان مع أنفسهم بغير ما تأنيب للضمير. وعلى ضوء هذا النهج نستطيع أن نضع العبارات التي ساقها الباش كاتب لسناء وهو في معرض الدفاع عن نفسه موضعها الصحيح، من حيث أنها ليست مجرد كلام صدر منه بعفوية ، ولكنها قولـب جاهزة أعدوها منذ ارتكروا لأنفسهم انتهاج سبيل الجريمة، لكي تقوم بدورها الهام لهم لتحفظ عليهم اتزانهم النفسي . وهو يقرر مخاطباً سناء بعد أن تعلل بكثرة الأولاد وازيداد مطالب الحياة التي لا يكفيها المرتب، وحين ذكرت له أن الرشوة جريمة «يا بتـي الأـخـلـقـ الـكـوـرـسـةـ حاجـةـ.. وأـكـلـ العـيـشـ حاجـةـ ثـانـيـةـ» (يا بتـي إـتـيـ لـسـةـ عـلـىـ البرـ ماـ شـيلـتـشـ هـمـ المـسـؤـلـيـةـ، لما تكوني مـسـؤـلـةـ عـنـ جـيـشـ زـيـ اللـيـ أناـ مـسـؤـلـ عـنـهـ وكـلـ يـوـمـ لـازـمـ تـسـدـيـ ٣ـ٠ـ بـقـ مـفـتوـحـينـ لـكـ مشـ حـ تـسـمـيـهاـ سـرـقةـ أـبـداـ.. أناـ بـسرـقـ مـينـ؟ـ».

فترد سناء: المواطنين. فيرد عليها: المواطنين؟ دول أغنية وأنا ما باخدش غصب عنهم.. هم اللي بيدفعوا من نفسهم

فترد سناء يبقى الحكومة، فيرد عليها الحكومة خسـرانـةـ إـلـهـ.. هوـ أـنـا

بختلس من أموالها، حق الحكومة محفوظ ما حدث يقدر بملايينه»
(ص ٦٣ من الرواية).

ولقد بدأت سناء تبني آرائهم بعدما سقطت، وبدت كما لو كانت مؤمنة بها أكثر منهم بعدما رفعت شعار (ولا بهمك). ولا عجب فقد بدأت السير على الدرب لتصل إلى نهايته.

وأخيراً يشير نهج الاختلال الاجتماعي إلى الظروف الموضوعية التي تزيد فيها الجريمة أو تنقص. وعلى ضوئه نستطيع أن نفهم الآثار الخطيرة للتغير الاجتماعي، الذي يخلق عديداً من العواقب الجديدة التي لا تعين الأعراف التقليدية الأفراد على التعامل معها بطريقة سوية. إن التغير الاجتماعي من شأنه أن يجرف كثيراً من القيم القديمة، ولكن الخطورة في الأمر أنه تمر فترة طويلة قبل أن ترسى – عن طريق المحاولة والخطأ – قيم جديدة. ويجمع علماء الاجتماع على خطورة هذه الفترة التي تمر بالمجتمع حين يحسن الأفراد بالافتقار إلى القيم ويجدون في البحث عنها فلا يجدونها. لقد نزلت المرأة فعلاً إلى مجال العمل واختلطت بزملائها على قدم المساواة. ولكنها لم تجد جهاز قيم معد ليهديها في مسارها و يجعلها تأمن العثار. وفي هذه المرحلة تصبح الظروف مهيأة تماماً لكي تسقط ويسقط كثارات وكثيرون صرعن الحيرة الإيديولوجية، ما دامت الحدود أمامهم غائمة بين ما هو خطأ وما هو صواب، وما هو مشروع وما هو غير مشروع.

ليس غريباً أن تنتهي سناء إلى التغريب في عرضها بعدما ارتشت، فطبيعة المرحلة التي يمر بها المجتمع – مرحلة الافتقار إلى القيم – جديرة بأن تزلزل أشد القيم رسوخاً عند الفرد.

إن العرض السابق ليس سوى محاولة سريعة لتحليل رواية العيب

المعاصرة لا تكتفي بوضع «الكلب الشية» وإنما هي تضع شيئاً معجزاً للغاية، ذلك هو التخصص الحاد في جزئية كيفية معقدة للإنسان والكون والمجتمع، وهذا ما فشل فيه يوسف إدريس».

والواقع أن ما ذهب إليه الناقد يجانبه الصواب على طول الخط، فقد ذكرنا من قبل رأينا في أن رواية العيب أشبه بما يطلق عليه علمياً «دراسة الحالة». تلك دراسة متعمقة لفرد من الأفراد، يركز المؤلف فيها ترکيزاً شديداً على جماع العوامل المتشابكة التي تسهم في الموقف وبذلك يتنهى المؤلف إلى التخصص الحاد في جزئية كيفية معقدة للإنسان والكون والمجتمع. وهو ما أنكره عليه الاستاذ الناقد زاعماً أنه أعطانا تجريدات، مفرقة في الإطلاق والتعميم.

ولقد أصاب الناقد في قوله إن يوسف إدريس لا ينظر إلى الخير والشر نظرة ميكانيكية. ذلك أن نظرية يوسف إدريس نظرة ديناميكية تنظر للإنسان من حيث هو وحدة بيولوجية اجتماعية نفسية، تؤثر في البيئة وتتأثر بها في نفس الوقت. غير أنه قد جانبه التوفيق حينما قرر أن المؤلف «تعمد أن يحيطها (سناء) بمجموعة من الظروف التفصيلية الحديدة»، التي تنتهي حتماً إلى مصير معين، ولكنه أغفل في نفس الوقت مجموعة ضخمة من الظروف والقيم التي تحيط بسناء في شمول أوسع من الدائرة الضيقة التي رسمها المؤلف».

والواقع أن الدائرة التي كانت تتحرك فيها سناء كانت – وعلى خلاف ما يذهب إليه الناقد – بالغة الضيق. لقد غفل من تعرضوا للرواية بالفقد عن أمر بالغ الأهمية. لقد سقطت سناء لأنها حاربت المعركة بمفردها، واجهت زملاءها¹¹ حوظين حينما عينت أول يوم، وبمفردها واجهتهم حين حاولوا إغراءها، وبمفردها واجهتهم حينما فرضوا عليها العزلة القاتلة، أكان غريباً بعد ذلك أن تسقط؟ وأين هي تلك الدائرة

الواسعة المزعومة التي كانت تتحرك فيها سناء؟

إن المؤلف وهو يحلل ضروب الإختلال الاجتماعي في المجتمع الحضري، يشخص الداء تشخيص طبيب مقتدر، ولا يكفي بذلك بل يشير – من طرف خفي – إلى الدواء. لا نجاة للفرد من التردد في السقوط ما لم ينضم في تنظيم مع الآخرين. لا بد من تنظيم يجمع شتات النفوس المضطربة والضمائر المزعزعة التي تسurg في خضم تيار هادر من الفساد. لا بد من تنظيم لمقاومة الإغراء ومقاومة الانحراف. لقد استمد زملاؤها المرتшون من تجمعيتهم ووحدة صفوفهم قوة، واستطاعوا بما اصطنعوه من وسائل شتى أن يجعلوها تردى، فهل لو كانت سناء محاطة بتنظيم من زميلاتها أو زملاء لها آخرين يشدون من أزرها أكانت تسقط بهذه الصورة؟.

لقد مضى زمن الأساطير الخرافية التي كان يستطيع فيها الفرد أن يصرع الأخطبوط الذي يلتف حوله بألف ذراع وذراع: مضى ذلك الزمن، وأصبح لا بد للفرد أن يمارس حياته داخل جماعة، فالجماعة يحيا ويمفرده يسقط ويموت.

وإذا حاولنا في النهاية أن نطبق منهج هورتون ولسلي على الرواية فماذا تكون النتيجة؟

إن نهج الإنحراف الشخصي يساعدنا على أن نفهم لماذا يكون بعض الناس معرضين لكي ينحرفوا ويصبحوا مجرمين أكثر من غيرهم. على هذا الضوء نستطيع أن نفهم شخصية «الجندي» وسر انحرافه وديناميات شخصيته. وهو الذي كان «طوال عمره ومنذ أن كف أبوه عن ضربه وعقابه وصب الأ، أمر والنصائح كالزبـت المغلـي فوق رأسه مذ مات كانوا عاـد نفسه بعدهـا ألا يستمع لنـصيـحة أحد سـواهـ كان مـخطـطاً أم مـصـيـباً وسـواهـ أـكـانـتـ النـصـيـحةـ منـ عـاقـلـ أوـ أحـمـقـ، بلـ لـقـدـ جـعـلـ شـعـارـهـ بـوعـيـ منهـ

تحليلاً سوسيولوجياً. ولا يتسع المقام هنا لكي تتعقب كل ما تثيره الرواية من فروض علمية.

ونكتفي بأن نضرب أمثلة للأمثلة التي يمكن أن تثيرها الرواية في ذهن الباحث:

١ - ما هي العوامل الاجتماعية والنفسية التي تدفع بالفرد إلى مسيرة الجماعة؟

٢ - ما هو أثر الشعور بالإنتماء لجماعة ما في تعين سلوك الفرد، وبالعكس ما هو أثر عدم الشعور بالإنتماء في تشكيل سلوك؟

٣ ما هو أثر الشعور بالتضامن داخل الجماعة المنظمة تنظيماً واضح المعالم structured group في تشكيل سلوك الفرد؟

٤ - ما هي الآثار التي تترتب على عضوية الفرد في جماعة منحرفة؟

٥ - ما هي طبيعة الثقافة الإجرامية؟ وكيف تنشأ، وكيف تنمو وتنتطور وما هي العوامل الكفيلة بالقضاء عليها؟.

هذه الأسئلة وكثير غيرها يهتم بها أبلغ الاهتمام الباحثون في دينامييات الجماعة Group Dynamics وفي السلوك الإجرامي.

وبعد إن رواية العيب - مثلها في ذلك مثل رواية العرام - ليوسف إدريس، تعداد بحق إضافة بالغة القيمة والأهمية لأدبنا المصري المعاصر.

١٧ - قراءة في رواية العيب

القراءة النقدية المنشورة هنا مقتطف من كتاب «من صور المرأة في القصص العربي» للدكتورة لطيفة الزيات وهو كتاب تحت الطبع،

وستهدف الكاتبة هنا كما تستهدف طيلة الكتاب إبراز المحتوى الأيديولوجي للنص المفروء، وهي تتناول وبالتالي الرواية كنوع شديد التفرد من الخطاب، وتستخلص من الأدوات والمناهج النقدية ما يعينها على تبيان أيدلوجية الكاتب بالنسبة للمرأة وبالتالي بالنسبة للمجتمع ككل.

تسلل رؤية المرأة كشيء إلى رواية يوسف إدريس «العيوب». وتحوّل هذه الرؤية إلى مقوله يحاول البناء الروائي إثباتها. وفي هذه الرواية يختزل الكاتب الوجود الحي للمرأة إلى بعد أحادي واحد وهو الجنس أو بالأحرى عضو الأنوثة.

ويوسف إدريس لا يصدر الأحكام الجاهزة على المرأة كما يفعل توفيق الحكيم في «الرباط المقدس» لأن منطلقه يختلف عن منطلق الحكيم. فالحكيم يتغلّب من الفكرة المسبقة أو الماهية ليمليها إملاءً على الظاهرة، ومن ثم يغلب التجريد والتعميم على أعماله. أما يوسف إدريس فيتّخذ المسار العكسي في خلقه الفني، فهو عادة ما ينطلق من الظاهرة إلى ماهية الظاهرة أي من التجريب إلى التعميم، متقدلاً من الواحدة إلى الأخرى، خارجاً بنتائجها من خلال هذه الحركة، وهذا هو المسار الذي يتبنّاه عادة أي فنان روائي أو قصصي في حجم يوسف إدريس. ويُوسف إدريس يجيد رصد الظاهرة، كما لا يجيد هذا الرصد إلا عدد قليل من الكتاب العرب، وموطن ضعفه يمكن في الناحية النظرية، ومن ثم فهو يفشل أحياناً في تحديد ماهية الظاهرة التي تستوقفه وتصيبه بالحيرة فلا يصل أبداً إلى التعميم الصحيح لها، وبالتالي إلى التحديد السليم ل Maherتها. وهذا على وجه الدقة ما يحدث في رواية «العيوب».

تكتسب رواية «العيوب» أهميتها بالنسبة لموضوع الدراسة من حيث يتركز محورها حول عمل المرأة، وهو محور نادراً ما يتركز حوله الحدث

في قصصنا العربي . وسناء بطلة الرواية موظفة في إدارة من الإدارات التي تمنع تصاريح إقامة المباني . وهي تدخل هذه الإدارة التي احتكرها الرجال طويلاً مع أربع من الموظفات الجدد . ويحدث التحاق الفتيات بالإدارة ثورة تدوم ما دام احتفاظ الفتيات بقيمهن الأخلاقية وتنتهي وقد اندرجن في العالم الذي كان مغلقاً عليهم ، عالم الرجال ، أو عالم الرشوة في الإدارة . وهذا الاندراج اندراج مأساوي ، ولكنه فيما يبدو محظوظ في ظل هذه الإدارة .

والحدث يبدأ وسناء فتاة فقيرة وصلبة وشريفة ، تناضل جاهدة للاحتفاظ بقيمتها في إدارة يرثى كبیرها وصغرها ولا تستقيم فيها الأمور إلا إذا اكتسبت الرشوة الطابع الجماعي المطلق .

ويسعى موظف كبير يسمى محمد الجندي إلى إغواء سناء كأنثى وإلى جر رجلها إلى حلقة الرشوة ويفشل . وحين تكتشف سناء حقيقة ما يجري حولها تصل إلى اتفاق مع رئيس الإدارة يتضمن الالتزام بالصمت إزاء ما يحدث على أن لا تكون بحال جزءاً منه . وتحول الإدارة إلى جحيم للمتهمين والقاضية معاً ، وقد يشن محمد الجندي من اغتصاب سناء معنوياً أو مادياً ، وقد ضجّ موظفو الإدارة بالفتاة التي تقف خارج عالمهم مصدرة أحكام الإدانة الصامتة على هذا العالم . غير أن الأحداث لا تثبت أن تتطور ولنلتقي بالانقلاب الدرامي ، ويستهوي الحدث وسناء قد تصالحت مع الرشوة تحت وطأة الحاجة المادية ، ولم تقف عند هذا الحد ، بل أسلمت جسدها عن طوعية ، دون قسر أو إكراه ، معنوياً كان أو مادياً ، إلى محمد الجندي الذي تكرهه كراهية التحرير .

وعملية تسليم الجسد هذه أو امتهانه بلا رغبة ولا حب ، بل في كراهية واذراء عملية تجسد احتقار سناء لذاتها لتنازلها عن قيمها الأخلاقية وقبولها للرشوة ، وتجسد وبالتالي انغماسها في الطين الذي يلوث

زملاءها. وعملية تسليم الجسد هذه تجسّد، والأمر كذلك، حقيقة أن الإنسان وحده لا تتجزأ، وأن سقوطه على مستوى يحمل السقوط على كل المستويات، أو السقوط الكلي، لأن الإنسان وحده متاجنة متاغمة لا تتجزأ إلى هنا والأمر مفهوم ومقبول، ولكن الكاتب لا يرى هذه الرأي، أو ربما الأدق أن يقول إنه يمنحه تفسيراً آخر غير التفسير الذي يحتمله. طبلة رواية «العيوب» يجري الكاتب تفرقة بين طبيعة الرجل العامل من ناحية، وما بين طبيعة المرأة العاملة من ناحية أخرى. ومقتضى هذه التفرقة هي أن شخصية المرأة وحده لا تتجزأ تختل كلية إذا ما اختعل جزء منها، بينما شخصية الرجل منقسمة على ذاتها مندرجة في خانات متعددة ومتضاربة، ولهذا فقد يختل مستوى من مستويات شخصية الرجل ولكن لا تختل الشخصية مجتمعة بل تبقى بقية مستوياتها سليمة وصحيحة.

وللوهلة الأولى يبدو كما لو كان يوسف إدريس يرتب أفضلية للمرأة على الرجل، فالمرأة كلٌّ متكامل، بينما الرجل مزدوج الأخلاقيات والقيم ومنقسم على ذاته. وشخصية سناه متكاملة، تدرج أفكارها وأفعالها وأقوالها في وحدة لا تنفصّم، ويتصالح كيانها تصالحاً كاملاً، ظاهره وباطنه، علنه وسره في كل منسجم متاغمٍ متكاملٍ وما يخدش الجزء يخدش الكل، وما يسيء إلى الجزء يسيء إلى الكيان مكتملاً. وباختصار تبدو سناه للوهلة الأولى كالإنسان الكلي الشامل الذي نسعي جميعاً أن تكونه، الإنسان الذي لا يعاني من أي ازدواج في القيم، ولا تفصل هوة فاغرة ما بين أفعاله وأقواله، ما بين ما يعلمه وما يسره، وما بين ما يبيحه لذاته ويحرمه على الآخرين. وهكذا تبدو المرأة للوهلة الأولى في «العيوب» مثيرة للإعجاب، وأعيد للوهلة الأولى.

فالكاتب حين يحاول تفسير هذه الظاهرة—المرأة أو المرأة الظاهرة بعد أن رصد بأمانة، يقلب الأوضاع قلباً يدعوه للدهشة.

ويستحيل على يديه تكامل المرأة إلى عيب، وانقسام الرجل إلى ميزة. وهو يصل إلى هذا الانقلاب المعاير عن طريق اختزال وجود المرأة إلى شيءٍ واحتزازها هذا الشيء إلى عضو جنسي نسائي. وسر تكامل المرأة وفقاً ليوسف إدريس، يمكن في أن كيانها يتعلّق حول أنوثتها، أو بصرامة حول عضوها الجنسي، وهذا العضو يشكّل النواة الصلبة التي تتعلّق حولها شخصية المرأة، وهذا العضو هو مصدر كل قيمة من قيم المرأة ومردها، روحية كانت هذه القيمة أو أخلاقية أو سلوكية. ولأنَّ الوضع كذلك فسقوط سناه لا بد وأن يصل إلى المحور والمرد.

ويخلص الكاتب بهذا المنطق الملتوي إلى نتيجة مقتضاهما أنَّ المرأة أحادية الكيان على عكس الرجل الذي يفتني كيانه بالعديد من المستويات المركبة والمتعارضة والمتناقضه ولأنَّ كيان الرجل متعدد الأبعاد فليست ذكورته سوى بعد من هذه الأبعاد، ومن ثم فلا يتأتى إدراج سلوكياته في وحدة. والرجل كذلك قادر على المصالحة بين الأضداد في سلوكياته على عكس المرأة التي يتعلّق كيانها وبالتالي سلوكياتها موحدة حول محور واحد وحيد هو عضوها الجنسي.

ويؤكد الكاتب على هذه التفرقة بين الرجل والمرأة لا من خلال البيان الروائي فحسب، بل على لسان شخصياته. وعبادة بك الذي يلعب دوراً في استدراجه سناه إلى عالم الرشوة يقف متعرجاً أمام سلوك المرأة العاملة مطلقاً الأحكام لا على سناه وحدها، بل على النساء العاملات على إطلاقهن. ويغير عبادة بك، كما يغير المؤلف، حقيقة أن النساء يدخلن العمل بشخصيات متمسكة مترابطة ككتلة واحدة توحد قيمهن جميعاً:

... وكلهم قيم متصلة واحدة الحرام فيها - حرام تحت مختلف الظروف والأحوال والحلال أيضاً واحد، والعيب في العمل مثل العيب

في الشرف وما يعيّب في البيت يعيّب أيضاً في المصلحة، كتلة متربطة واحدة فرق كبير بينها وبين قيم الرجل الموزعة على دراج ودوسبيات بحيث يحيى الرجل صادقاً بأكثر من مقياس وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام ويستدعي إذا اضطرته الحاجة المقياس الذي يناسبه.. إذا اكتشف أن ابنه يدس لأخيه عند أمه عاقبه بشدة وإذا ضبط نفسه وهو يدس لزميله عند اليس برد وشرح وأفاض في الشرح ليخرج نفسه منها كالقشرة من العجين. أبداً ليس مثل الرجل الذي باستطاعته أن يفقد قيمة دون أن يؤثر هذا على غيرها من القيم (ص ١٢٠).

وبعدة بك لا يستطيع أن يجد تفسيراً لتكامل المرأة ولكن الكاتب يجد هذا التفسير محلاً التكامل شديداً التركيب إلى اختزال شديد التسطيح فكيان المرأة، أحادي يتمحور حول أنوثتها. ولا يكتفي الكاتب بتغريب هذه المقوله، بل ينسجها في بناء الرواية ذاته.

وبطلة العيب تفك وتعلّم وتشعر من خلال هذا بعد الواحد، وليلة استلام العمل يدق قلب سناه في تلهف جنسي على استلام العمل، ويستخدم الكاتب عبارات جنسية فجة تعرف كل امرأة استحالة استخدامها في هذا الإطار:

وكانها سترف إلى العمل مثلاً. إلى ذلك الشيء الغامض المحير الذي له رائحة الرجال ولعلما ماحله جديتهم وصرامتهم، مهما كان فهي تربده وهاهي ذي تحلم وتتلوي وتحضن المخددة مفكرة فيه محاولة أن تخيل نوعه ووقعه وأهمية نصراتها أزاوه. (ص ٩).

وحين يعرض محمد الجندي على سناه الاشتراك في عملية الرشوة تسوّي سناه بين هذه المحاولة وعملية الاغتصاب الجسدي، وتتفجر بالغضب لأنها أهينت كأنثى، لا كامرأة عاملة لها قيمتها التي لا علاقة لها من بعيد أو قريب ببعضها الجنسي.

ربما لو كانت سناه شاباً وعملت بذلك الطريقة لما جرحت هذا الجرح العميق، لاعتبرت أن ما حدث سبة أو تهمة عادية وجهت إليها ولردها مضاعفة، ولكنها أثنت تحس بعمق أن الإهانة التي وجهت إلى شرفها هي في الحقيقة إهانة لأنوثتها، لشرفها كأنثى، وليس لشرفها ككاتبة أو كفتاة تعمل... أنه لا يقتل من الغيط أكثر من أن تجد نفسها في موقف المعتدى على شرفها. (ص ٥٧).

ويصر يوسف إدريس على تفسير كل حركة من حركات سناه هذا التفسير الجنسي. ولا يملك الإنسان سوى أن يعجب كيف استطاع يوسف إدريس أن يلوى الحقائق إلى هذا الحد، وأن يمسك بفضيلة عظيمة من فضائل المرأة التي لم تمرس بعد على اللعبة القدرة وأن يحيلها إلى رذيلة، وكيف استطاع أن يختزل تكامل إنساني عظيم إلى مجرد بعد أحادي، حارماً عمله الفني بهذا التفسير الغريب لمسلك سناه — المرأة من بعد التراجيدي، فسناه بطلة العيب لا تدخل صراعاً مريضاً ضد الفساد تسقط إبانه سقوطاً كاملاً لخطأ في شخصيتها الإنسانية، ولكن سناه وفقاً للمؤلف تسقط سقوطاً كاملاً لمجرد أنها إمراة أحادية الكيان على عكس الرجل المتعدد الأبعاد. ولأن شخصية الرجل هكذا، وبشخصية المرأة هكذا، فالرجل معصوم من السقوط الكلي، والمرأة محتممة بالسقوط الكلي، لأن المرأة ليست سوى عرضها أو عضوها الجنسي، أو هكذا يتبدى مفهوم يوسف إدريس لطبيعة المرأة والرجل في رواية «العيب».

وتشير رواية «العيب» عدة أسللة هامة لعل واحداً منها هو: ما هي مقومات الشخصية السوية رجلاً كانت هذه الشخصية أم امرأة؟ هل الشخصية السوية هي الشخصية القائمة على الوحدة أم الانقسام؟ وهل تعني الوحدة بالضرورة التشيّر والأحادية وإنعدام المستويات والاهتمامات الإنسانية؟ وهل يتجزأ العيب فعلاً فيكون للمرأة عيب وللرجل عيب؟ وهل

يتجزأ الشرف فيكون للرجل مقومات للشرف وللمرأة غيرها؟

لكل من الرجل والمرأة وضعية طبيعية ووضعية اجتماعية، والأولى من صنع الطبيعة والثانية من صنع المجتمع أو التاريخ، والأولى تسم بـ بسم الثبات، بينما يصف التغير الدائب الثانية. فالوضعية الاجتماعية لكل من الرجل والمرأة وفي علاقة الرجل والمرأة لاقت الكثير من المتغيرات في مراحل تطور البشرية التاريخية والاجتماعية وستعاني المزيد من التطور. والوضعية الطبيعية تمثل في الطبيعة البيولوجية للنوع وهي التي توجد الاختلاف البيولوجي بين الرجل والمرأة.. وهذا الاختلاف البيولوجي لا يرتقي لأيًّاً فضلي على الآخر، وإن فعل لترتبت هذه الأفضلية للمرأة التي تحمل وتلد وتربى وتصون النوع البشري على اطلاقه ولكن ما من أفضليَّة ترتب على الاختلاف البيولوجي كما قلت، وما من دونية أيضاً ترتب عليه، فالرجل والمرأة يساهمان في البقاء على النوع. ويمثل ما لا تشكل بيولوجياً الرجل وضعية الاجتماعية أو المكانة التي يحتلها التسلسل الاجتماعي في مجتمعه لا تشكل بيولوجياً المرأة وضعيتها الاجتماعية.

والخلط بين وضعية المرأة الطبيعية ووضعيتها الاجتماعية جزء لا يتجزأ من أيديولوجية طبقية تسعى إلى تكريس النظام الطيفي إذ أن وضعية المرأة الطبيعية مستقلة تماماً عن وضعيتها الاجتماعية وإن تشابكتا وتدخلتا نتيجة التطور التاريخي الاجتماعي، ولخص هذا الشابك الاختلاف الجنسي بين وضعية المرأة البيولوجية من ناحية ووضعيتها الاجتماعية من ناحية أخرى. وقد كان ظهور الملكية الفردية وتوافقه مع تقسيم العمل بين الرجل والمرأة على أساس النوع هو الذي تسبب في ضعف دور المرأة الانتاجي والوصول بها وبالتالي إلى وضعية اجتماعية متدينية لم تعان تغيراً يذكر في العهود القديمة والقرون الوسطى، وإن خلقت الرأسمالية باستخدامها للمرأة كقوة عمل هذا التناقض الذي

يساهم مع غيره من المتناقضات في خلق الظروف الموضوعية لتحرير كل من الرجل والمرأة انتقالاً من الرأسمالية إلى المرحلة الاشتراكية. ومن ثم فتبعة المرأة قضية طبقية في المقام الأول وليس قضية نوع، وهي قضية تتصل بوضعية المرأة الاجتماعية ولا علاقة لها على الإطلاق بوضعية المرأة الطبيعية، أي البيولوجيا النسائية.

وفي ظل رواية «العيوب» يعيّد يوسف إدريس إنتاج واقعه الاجتماعي، منظراً لطبيعة المرأة من ناحية وطبيعة الرجل من ناحية أخرى على أساس الاختلاف البيولوجي، ومفسراً لقوانين اجتماعية سلوكية تختلف من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان بقوانين طبيعية بيولوجية. والاختلاف البيولوجي، وفقاً ليوسف إدريس يفرد للمرأة طبيعة سلوكية أزليّة تختلف عن طبيعة الرجل السلوكية الأزليّة أيضاً. والمرأة نتيجة لتركيبها البيولوجي وحدة متكاملة والرجل نتيجة لتركيبها البيولوجي أيضاً منقسم على نفسه في خانات متعددة ومركبة. ومن ثم فإذا اختل جانب من المرأة تداعى له الكل، واختل الكل، أما إذا اختل جانب من الرجل بقيت بقية الجوانب سليمة. وبطلة العيوب كما يرتضي بقية الرجال في الإدارة التي تعمل فيها بعد معركة نفسية طويلة مع نفسها ومع رجال الإدارة ولأن طبيعة المرأة البيولوجية تجعل منها وحدة متكاملة يتأتى أن تسقط بطولة العيوب سقوطاً كاملاً ينتهي بتسلیم عرضها لرجل نكرهه وامتهاه كيانها حتى آخر قطرة، لا لشيء إلا لأنها إمراة ولأن طبيعة المرأة الأزليّة هكذا، أما الرجل فهو أكثر تركيباً لأنه منقسم إلى خانات ومن ثم فهو يملك أن يرتضي ويحقى مواطننا صالحًا وزوجًا صالحًا وأباً صالحًا إلخ. ويُوسف إدريس يقول دون أن يعني ربما، أن كيان المرأة يمكن اختزاله إلى عضو أنوثة، أما كيان الرجل فلا يتأتى اختزاله إلى عضو ذكوره. وهذه وفقاً ليوسف إدريس طبيعة المرأة الأزليّة وتلك طبيعة الرجل الأزليّة أيضاً. وإذا ما بدأ كاتب بالقول إن طبيعة المرأة هكذا وطبيعة الرجل

مكذا، انتهى بالضرورة إلى القول بأن طبيعة «الوضع الإنساني»، هكذا. وهو قول يسقط حقيقة الطابع التاريخي المتغير في سلوكيات الإنسان من فترة تاريخية إلى أخرى، ومن مكان إلى مكان ويسم بالثبات والازلية ما هو دائم التغير. وهو إذ يفعل هذا يخلط ما بين ما هو طبيعي ببولوجي ثابت وما هو تاريخي اجتماعي متغير. ويوصل هذا الكلام بالطبع الكاتب إلى نتائج أوضح. وهو إذ يضفي صفة الأزلية على طبيعة الرجل وطبيعة المرأة يتوصل بالضرورة إلى إضفاء صفة الأزلية على نظام الطبقات الذي يحكم بمقتضاه الرجل المرأة صادراً عن أيديولوجية رجل الطبقة المسيطرة ومفوضاً عنه.

والخطاب في «العيوب» يحمل أبنية قيم ويقول مقوله عن طبيعة المرأة وطبيعة الرجل ربما لا تكتمل إلى نهايتها المنطقية والمحتملة في هذا النص، ولكنها تلقي التجسيد أول ما تلقي في مسرحية الفرافير، حيث يصبح الوضع الطبيعي هو القانون الطبيعي الذي يسم دائمًا وأبدًا «الوضع الإنساني» وفي مسرحية الفرافير يصل يوسف إدريس إلى النهاية المنطقية لإصدار الأحكام على طبيعة أزلية للرجل وطبيعة أزلية للمرأة ويقول، وقد تغير الطبقة، ويصبح الفرفور سيداً، ولكن الوضع الطبيعي لا يتغير ويبقى القهر الطبيعي أزلياً، وهذا القهر هو، وفقاً ليوسف إدريس قدر الإنسان الذي لا مهرب منه.

١٨ – رجال وثيران^(٤)

حينما فرغت من قراءة «رجال وثيران» وجدت نفسي أسئل...
أين يوسف إدريس «أرخص ليالي» و«جمهورية فرحة» و«الحرام» و«آخر الدنيا»؟ هل تهمته الصحافة تماماً؟.. أم امتصت الفنان من

^(٤) الدكتور صبري حافظ، مجلة المجلة، يونيو ١٩٦٥، ص ٩١ - ٥٩.

أعمقه الامتيازات والتنعمات والمراكز المرموقة؟... نرى أكانت الرحلة شاقة ومضنية إلى حد التفاسع؟.. أم غاب الفنان في صحراء التجريد ومتناهاته بعدهما انفصل عن كل ما وهب كتاباته الأولى الدفة والخصب والثراء؟.. وظللت الأسئلة تدق رأسى بعنف مطالبة بالجواب. وأمام الحاحها تناولت القلم لأكتب هذه الكلمات التي ترتوى من تقديري العميق لقدرات يوسف إدريس ولموهبه الخلقة. ومن إحساسى بأن «رجال وثيران» تشكل نقطة حاسمة على الخط البيانى الهابط لاعمال هذا الفنان. ذلك الخط الذى ساهمت فى انحداره بعدما ظل صاعداً لفتره غير قصيرة، أغلب أقاصيص «العسكرى الأسود» ورواية «العيوب» ومسرحية «الغرافير». على هذا الخط الهابط تقف «رجال وثيران» في موضع حرج للغاية. إذ قد تصبح تمهدًا لاستمراء الكاتب السهلة والانحدار المريض، أو قد يغيب يوسف عندها فيرتفع بخطه البيانى من جديد ويواصل خطواته على الدرب العسير الذي قطع عليه شوطاً غير قصير.

صحيغ أن في «رجال وثيران» مسحة خفيفة من يوسف إدريس الأعمال الأولى، تتحت ملامحها من ليونة الكلمات ومحاوتها للكاتب، ومن تداعى الأحساس في يسر مهير، وكأنما تزلق على حوامل ملساء ناعمة، ومن الالتقاط الحساس لبعض الجزيئات المتباينة الصغرى والتي لا تشاهدتها غير عين الفنان، ومن تمكן الكاتب من بث بعض اللفقات الفنية الحاذفة هنا وهناك، ومن اقتداره على شذ عينيك إلى سطوره، وعلى إيجارك على الوقوف على أطراف أصابعك انتباها^(١) لتابع بعض الأحداث للحظات، ما تثبت بعدها أن تمل الاسترخاء إزاء تلکؤ الكاتب

(١) يعتبر أ.م موستر هذه السمة واحدة من سمات الرواية الأساسية، والتي ما زالت محظوظة باهتمامها منذ تركت شهرزاد شهريار معلقاً في حروف، وماذا بعد، فاغر الفم كطفل أبله منهش طوال ألف ليلة وليلة.

أمام تأملاته الثلوجية السقية. غير أن كل هذا ما يليث أن يدفعك في النهاية إلى التساؤل.. ترى ماذا بقي لي بعد قراءة هذه القصة؟

و قبل أن تتلفت هذا السؤال لنجيب عليه عبر التناول النقدي لـ «رجال وثيران» أحب أن أطرح هذه القضية التي تثار مع «رجال وثيران» وغيرها من الأعمال الفنية المشابهة على صعيد المناقشة. ولا أعني بذلك نوعية الجنس الأدبي الذي تتسمى إليه «رجال وثيران» فهذه المسألة من صميم التناول النقدي لها، ولكن أعني قضية انحسار اهتمام القارئ والنقد – بصفة خاصة على السواء بالأعمال الفنية المكتوبة، الرواية والقصيدة والقصة القصيرة في مقابل اهتمامه الشديد بالمسرح. فلو حاولنا إعداد إحصائية صغيرة عن الكتابات النقدية التي ظهرت في مصر على صفحات الصحف والمجلات الأدبية المختلفة وعبر الأثير طوال العام الماضي مثلاً لوجدنا أن المسرح وحده يحظى بأكثر من نصف هذه الكتابات، بينما يتوزع النصف الآخر بين الرواية والأقصوصة والقصيدة والدراسة النقدية. ولو حاولنا قياس المسألة بطريقة أخرى، فأخذنا كتابات الدكتور لويس عوض مثلاً باعتباره واحداً من ألمع النقاد المصريين المعاصرلين وأكثرهم جدية، طوال العام المنصرم، لوجدنا أن المسرح يحظى بما يقرب من ثلث هذا الإنتاج، بينما يتوزع الثلثباقي بين الدراسة النقدية والشعر (مقالات فقط) والرواية (مقال واحد) والمقالات التذكارية وهذه المحاولات القياسية لا تعطينا سوى الملامح الوجهية للظاهرة. بينما يظل جوهرها مخفياً تحت قناع من الظروف الحضارية التي تدور فيها. ومن ثم تلوح هذه المحاولة الإحصائية معنة في السذاجة، ويصبح من اليسير أن تشجبها بعض الكلمات البسيطة عن ضرورة مسيرة النقد لخطى النهضة المسرحية التي نعيشها، وعن ضرورة مباشرته للدوره الفعال إزاء فن جماهيري يعيش فترة من أزهى فترات حياته وأبهاهها. غير أن هذه الضرورة لا تعني أبداً أن يهمل النقد بقية الفنون

الأخرى التي عليه أن يواكب خطواتها وأن يقوم بدوره الفعال إزاءها، خاصة وأن ما يظهر في السوق من عطاء هذه الفنون لا يقل كمياً ولا كيماً عن نتاج الفن المسرحي إن لم يفقه في كثير من الأحيان. كما أن الوجه الآخر للظاهرة يسفر عن نفسه عبر تصدّينا الطبيعة الإقبال الجماهيري على الفنون المسرحية. والذي يرتوي من الرغبة في التسلية، وبخضوع في الأن نفسه لتيار الإفصاح عن الرغبات الكامنة عبر دروب سلبية، والذي يترك مبسمه على كافة مناحي الحياة الحضارية في بلادنا ويسقط على شئ نشاطاتها. فنحن نعيش في عصر التلقى السلبي. عصر المسرح والسينما وفنون الإضحاك المبتذلة. فالرواية أو القصيدة تحتاج من القارئ قدرأً من المشاركة الإيجابية الخلاقـة، أكبر بكثير من ذلك الذي تحتاجه المسرحية حيث يقوم العرض المسرحي، بما وراءه من إمكانيات فنية في الإخراج والإضاءة والديكور، بمهمة التجسيد التي يقوم بها القارئ وحده في الفنون الأخرى. إذ تتطلب قراءة القصة أو القصيدة من القارئ عملية تجسيد التجربة الفنية المقدمة إليه، وتمثلها ثم الخروج في النهاية بما يريد الكاتب أن يقدمه إليه. كذلك نجد أن الفن المسرحي – ولأنه يقدم العمل من خلال وجهة النظر التي يعتنقها المخرج والفريق الذي يعمل معه – يحمل من داخله نوعاً من الوصاية على المشاهد – العادي على وجه التحديد – يقابلها في الفنون الأخرى نوع من تنمية القدرات الخلاقـة لدى القارئ، حيث يقوم وحده بالدور الذي يقوم به عنه فريق العرض المسرحي. وازدهار الإقبال على المسرح في مقابل الانعدام التقريري للاهتمام ببقية الفنون الأخرى ليس ظاهرة صحيحة في حياتنا الثقافية ولكنـة أحد معالم الخمول والاستسامة والتلقى. فالازدهار في الحقيقي للحياة الفكرية يسفر عن نفسه عبر كل الفنون. لكن ازدهار فن على حساب الفنون الأخرى لا بد وأن يشكل علامـة استفهام كبيرة تحتاج إلى الكثير من التمحیص والنقاش، وتضع على عاتق النقد مسؤولية

البحث عن أسباب هذه الظاهرة والتقبّل عنها وسائل العلاج. وهناك محاولات للزج بالقضية في الكثير من السرادرات الجانبيّة، وتفسير أسبابها باشتراك داء (الشلل) في الحياة الثقافية، وتدخل العلاقات الشخصية في الأعمال الفنية بالدرجة التي تنتفي معها الموضوعية حيث يسود شعار (شيلى وأشيلك). لكن أضرب مثلين صغيرين للدلالة على موضوعية الظاهرة. أولهما يوسف إدريس نفسه. ظهرت له في العام الماضي «رجال وثيران» ومسرحية «الفرافير»... ولا يمكن بأي حال أن نقارن — كييفاً أو كهياً — ما كتب عن «الفرافير» بما كتب عن «رجال وثieran»... وثانيهما شوقي عبد الحكيم، ظهرت له في العام المنصرم أيضًا رواية «أحزان نوح» ومسرحية «المستخي» و«شفقة ومتولي»... وعليهما ينطبق ما قلناه عن يوسف إدريس. أسوق هذين المثلين، وغيرهما ثثير، ليس لأنني عبرهما ظاهرة (الشلل)، المرضية المستشرية كاللوباء في حياتنا الثقافية. ولكن لأدخل على موضوعية علامة الاستفهام الكبيرة التي تصوّغ أبعاد الظاهرة، والتي أكتفي هنا بمجرد طرحها، علماً تكون فاتحة مناقشة موضوعية وعميقة حول هذه الظاهرة. وعلنا نستطيع أن نتناول عبر هذه المناقشة كل هموم حياتنا الثقافية بالنقد والتحمّص.

نعود بعد ذلك إلى التقاط خيوط موضوعنا الرئيسي من حيث تركناها لنبدأ الخطوات الأولى في رحلة التناول النّقدي لـ «رجال وثيران»، خارج حدود الظاهرة التي اكتفينا هنا بمجرد الإشارة إلى خطوطها العريضة. والمسألة التي تثار عندما تجوس خطوات الناقد الأولى عالم هذا العمل الفني هي نوعية الجنس الأدبي الذي يتعمّى إليه. وفور انبثاق السؤال في أعماقه يطل سؤال صغير آخر، لماذا كتب يوسف إدريس — على غير عادته — مقدمة لهذا العمل يؤكّد عبرها أنه قصة. خاصة وإن ليس من عادة يوسف إدريس أن يكتب مقدمات لمجموعاته القصصية ولا لرواياته. إنه كفنان واثق من نفسه، وراضٍ إلى حد ما عن العمل

الفنى الذى يقدمه لقارئه، يقدم العمل الفنى وحده عارياً من كل رداء، واقفاً وحده بلا عكاز من مقدمات أو تبريرات. فالتبير لا يستدعيه إلا إحساس القصور، وبأن هناك شيئاً ليس على ما يرام وليس في مكانه الحقيقي. ولكنه هنا يتعدى، ولأول مرة في تاريخه الفنى تقريباً، أن يكتب مقدمة لعمله يؤكد عبرها أن هذا العمل قصة ويلع على تكرار الكلمة أكثر من مرة في فقرة واحدة. ليؤكد لنفسه وللقارئ في آن «أنها قصة مستقلة تماماً، حوادثها وإن كانت تدور في إسبانيا إلا أن بطلها هو الإنسان، في إسبانيا أو في أي مكان. قصة كانت ولا تزال تثير دهشتي، فلم أكن أتوقع من مرة واحدة شاهدت فيها مصارعة الثيران بعد ظهر ذلك اليوم من أيام أغسطس المدربيدية، وفي ملعيها الكبير، آخر ما كنت أتوقعه أن يختتم خلال ساعتين عشيتهما مع المصارعة والثيران والمصارعين هذا العمل».

ويبدو أن عدم التوقع الدهاش ذاك، والذي انتاب المؤلف، إحساس ما تثبت أن تسرى عدواه إلى القارئ. فمشاهدة مصارعة الثيران لساعتين لا تهب أبداً قصة طويلة متکاملة، أو أني عمل فني مهما كان نوعه. خاصة إذا ما طافت بذهنك تلك التجارب الطويلة المريرة التي عاركها همنجواي وبليزاك وفلوبير وجوركى بغية الاتحاح بالعالم التي يكتبون عنها. كما يشير أيضاً تساولاً صغيراً حول طبيعة عملية الإبداع الفنى، التي يعود بها يوسف إدريس في هذه المقدمة إلى عهودها السحرية حيث ازدهرت آراء ارسطو وكانت وتبوفيل جوته عن الفن والمرتكزة على الإلهام والابتهاق الفجائي للعمل الفنى داخل ذهنية الكاتب وكأنما يوحى من آلهة الأولمп أو عرائس بربنا سوس.. ذلك الابتهاق الإشرافي المفاجئ – تمحمات الصوفية – هو ما يحوم حوله يوسف إدريس في هذه المقدمة.. ولن نستسلم هنا لإغراءات مناقشة هذه القضية التي قد تخرج بما عن موضوعنا الرئيسي. خاصة وأن معالجة هذه القضية من صميم اختصاص علم الجمال لا النقد الأدبى. ولكن ما يهمنا هو أن نسجل

تحويم يوسف إدريس حول هذا الفهم وأن ندينه، ثم تتجاوزه لتناقش القضية الثانية التي تثيرها هذه المقدمة، الا وهي قضية العالمية في الأدب. ويؤكد الكاتب في مقدمته أيضاً أن «اختيار إسبانيا أو أي بلد آخر من بلاد العالم مكاناً تدور فيه أحداث القصة، ليس هو الطريق أبداً لكي يصبح أدبنا إنسانياً عالمياً لأن هذه الإنسانية والعالمية ليس لها إلا طريق واحد هو الكتابة بصدق وإحساس عن أنفسنا التي نعرفها، أو عن غيرنا مما لا تقل معرفتنا به عن معرفتنا بأنفسنا. بل هو الطريق الوحيد لكي تصل الكتابة، أي كتابة، إلى مرتبة الفن، أي فن، لا يهم محلياً كان أو عالمياً».

والتأكيد يتناقض مع الجزء الذي استشهدنا به آنفأً من نسخة المقدمة. ويتناقض أيضاً مع العمل الفني الذي يقدم له بهذه الكلمات وهذه الحقائق البديهية. فالطريق الحقيقي إلى العالمية هو الالتصاق العميق بالحس القومي والالتحام بروح الشعب ومعالجة أخص قضاياه والاقتراب من جوهره الإنساني بهذا الطريق وحده يلجع الفن دروب العالمية لأن الإنسان هو الإنسان في كل مكان. وقد ارتفت هذه المسألة إلى مراتب الحقائق البديهية منذ فوكنر وتشيكوف ولوركا وبيراندييللو وجوته وغيرهم. غير أن إلحاد يوسف عليها في مقدمته تلك ليس محاولة منه لتأكيد هذه البديهية. بقدر ما هو تبرير لانفصاله عن قضايا الوجودان القومي، ومحاوله لسد الطريق على من يعني مزاخدته على هذا التحليق بعيداً عن ارضنا وقضاياها من جهة، وللإيهام بأنه خبير بالموضوع الذي يتحدث عنه من جهة أخرى، وعلمه ببواطن أمره وأدق دقائقه وخباياه، وبأن معرفته به لا تقل عن معرفته بنفسه كما يدعى. غير أنني أعتقد أن كل هذه المحاولات تنهل - ولاكن طيب النية إلى حد بعيد - من احساس الكاتب بعدم الرضا عن عمله وتيقنه من قصوره. ولترك الأن هذه المقدمة التي رغب الكاتب منها النجاة فأوقعته في مشاكل أكبر من التي

أراد الهرب منها. لنجاول أن نتعرف على نوعية الجنس الأدبي الذي تتنمي إليه «رجال وثيران». فبرغم أن يوسف يؤكّد أكثر من مرة، عبر المقدمة أنها قصة فإن شكلها الفني يثير أكثر من تساؤل ويستدعي – كإجابات على هذه التساؤلات – إلى الذهن أشكالاً فنية مختلفة كالرواية القصيرة والقصة القصيرة الطويلة والرحلة والتحقيق الفني «الأوشرك». ومن الوهلة الأولى يلوح الأوشرك أو الرحلة أقرب الأجناس الفنية إلى هذا العمل. إذ نعثر في «رجال وثيران» على تجمّع العديد من الجزئيات المتأثرة وعلى تحليل الكاتب دائمًا بالقرب من سطح الأحداث وجنوحه كثيراً إلى العموميات، وهي وسائل التحقيق الفني «الأوشرك» أو سماته. كما نجد أن الكاتب مكظوظ بالتأملات والأحكام التجريبية التي تحوم به دائمًا بالقرب من (الرحلة). غير أنني أرى انتلاقاً من إصرار الكاتب في المقدمة على أن ما يقدمه لنا قصة – إن من واجب الناقد أن يتعامل مع العمل على أنه قصة بالفعل ثم يرى إذا ما كان الكاتب قد استطاع أن يخلق داخل هذا العمل مقومات؟ قصة أم لا . فيوسف إدريس ليس كاتباً صغيراً وحينما يؤكّد أن عمله قصة فهو مدرك تمام الإدراك تبعات تأكيده ذلك، ومن البداية استطيع أن أقول أن «رجال وثيران» بقدر ما تحوم حول التحقيق الفني والرحلة، تحوم أيضاً حول القصة القصيرة الطويلة، وإن كانت مبنوته الصلة إلى حد كبير بكل مقومات العمل الروائي، أقول إنها تحوم حول القصة القصيرة الطويلة ولكنها لا تبلغها. فللقصة القصيرة الطويلة معالمها الواضحة التي تتمرّكز في حدت رئيسى أو شخصية محورية، تنمّي في خط رأسى واضح دون أن تصاحبها خطوط أفقية أو مائلة، تصب في نهر الحدث الرئيسى ، لأن هذا من سمات الرواية^(١). وإذا اعتربنا هنا أن التزال الطويل المرير بين مصارع الثيران الوسيم انطونيو وبين الثور القوي الضخم الهائج والذي

(١) راجع في الرواية المصرية القصيرة أنور المعداوي، المجلة، أغسطـس ١٩٦٢.

انتهى بمصرع انطونيو هو الحدث الرئيسي الذي تقدمه، لتساءلنا عن دوافع الوصف المسبب المملا للملوكتين الثانيتين. وعن ضرورة الفتاة الكروية المعادية حتماً - لثورة كاسترو، والذي يبدو أن مكانها قد اختير بتعذر مفتوح إلى جوار الكاتب ليتيح له فرصة الطقطنة والحديث - على العاشر - عن آرائه «الثورية العظيمة»، وعن وقوفه «المشرق الرايع» إلى جوار ثورة كاسترو وليس مع أعدائها. وعن المبررات الفنية لتلك الخطبة المنبرية العصماء التي قدم لنا - مصارع الشiran القديم والمراسل الحالي لإحدى الصحف المحلية في آخر القصة - عبرها تحليلاً اقتصادياً عن أهمية مصارعة الشiran بالنسبة للرأسمالية الأسبانية التي تكتظ خزانتها بالدولارات على حساب أنطونيو وأمثاله من الفقراء المفتالين وسط الحلة، وعلى مرأى ومسمع آلاف المتفرجين المشاركون دونوعي في صياغة أبعاد مأساة الاستغلال الرأسمالي البشعة، هذه الخطبة العصماء، جميلة ورائعة دون شك. ولا نملك سوى الموافقة - على ما فيها من تحليلات اقتصادية صائبة، إلا أنها لا تمت إلى الفن من قريب أو بعيد.

قلت إننا إذا ما اعتبرنا أن التزال بين أنطونيو والثور الضخم الهائج هو الحدث المحوري الذي تقدمه لنا القصة القصيرة الطويلة، فإن كل هذه الموضوعات والأحداث الجانبية تخرج بالعمل عن إطار القصة القصيرة الطويلة، وتقتصر في الآن نفسه عن أن تدخله في نطاق العالم الروائي. لأن هذه الأحداث الجانبية لا تقوم بدور الشعيرات الدموية التي تضخ الدم في شريان الحدث الرئيسي أو الشخصية المحورية، ولأن جميع الشخصيات التي قدمتها القصة، شخصيات باهتهة الملامح لا تستثنى من ذلك أنطونيو، الشخصية الرئيسية التي تدور حولها الأحداث أو المشاهد - الكاتب - الذي تقوم القصة كلها بأحداثها وشخصياتها عبر حدقته. إذ إن حرص الكاتب على التوحيد بين نفسه والمشاهد والراوي في آن، قعد به عن إشراك المشاهد بفاعلية في أحداث القصة. ومن ثم

ظل المشاهد الذي تقدم القصة كلها من داخله غائماً الملائم ومكتفياً بدور المعلق على الأحداث، والذي يستدعي إلى الذهن صورة المعلق أو الكورس في مسرح بريخت التعليمي. ولو لا جنوح المشاهد إلى الحماس الزائد، وتقييده من البداية بخيوط عاطفية واهية إلى أحد طرفي الصراع، وميله الدائم إلى إطلاق الأحكام العمومية الحادة، وجريه في كثير من الأحيان وراء تأملاته الاجتماعية وأرائه التجريدية الحاسمة، لاقرب دوره من دور المعلق البريختي، ولقام بدور روائي شديد الجدة والروعة في آن. إلا أن هذا الاعتراض من قبيل المني والمستحبات. لأن العمل الفني وحدة موضوعية واحدة، وضعف العمل الفني الكلي ينعكس على كافة جزئياته وعلى شخصياته كلها.

وهذا هو السبب في أننا لا نعثر على نماذج إنسانية رائعة في الأعمال الفنية الضعيفة أو الهاباطة. لكل هذه الأسباب لا تستطيع «رجال وثيران» ولوح عالم الرواية. وتظل محومة بالقرب من التحقيق الفني، والرحلة والقصة القصيرة الطويلة، دون أن تستطيع بلوغ أحدهما. وإن كان ضرورياً أن نسلكها في ركاب أحد هذه الأشكال الفنية التي تحوم بالقرب منها، فليكن التحقيق الفني «الأوشرك»، لأنها ليست «قصة قصيرة طويلة» ناجحة كما رأينا، وأيضاً لأننا لا نستطيع لكل الأحداث الجانبية المبعثرة على طول العمل، أن نعد مصارعة الشiran ذاتها موضوع القصة القصيرة الطويلة الرئيسي. ولأننا لا نستطيع أن ندعها «رحلة» ناجحة، لأن الرحلة الناجحة عليها أن تستقطب موضوعاً رئيسياً تدور حوله الأحداث كل الأحداث الجزئية والتأملات مثل «زهرة العمر» توفيق الحكيم مثلاً، حيث تدور كل الأحداث والتأملات حول محور رئيسي هو موضوع الحلول الحضارية لمساعدة الإنسان الحديث ومدى انهيار الإنسان الشرقي أمام الحضارات الأوروبية الشديدة البريق. وأيضاً، ولا سباب ذكرناها آنفاً لا نستطيع أن نسلكها في ركاب الرواية، ومن ثم لا يبقى إلا التحقيق

الفنى . إذ نعثر فيها على الكثير من مقوماته الفنية . كالتركيز بطريقة مشوقة على الكثرة من الأحداث ، بغية تقديم صورة عامة لها ، والإغراق في وصف الكثير من الجزيئات لذاتها ودون أن تؤدي إلى إبراز حدث أو قضية عامة أو أساسية . والتحليل دائمًا بالقرب من سطح الأحداث . والميل الدائم إلى التعميمات وأصدار الأحكام المرتوبة من الرؤية الذاتية وليس من الغرض الموضوعي للأحداث . واقحام الراوى ، معلقاً ، وسط الكثير من الأحداث التي ينبغي عندها الاستمرار في عرض الحدث وتركه هو ليتبين وحده بما ينبغي أن يستخلص منه وغير ذلك من سمات الأوشراك التي نعثر عليها – إلى حد ما – في هذا العمل .

إلا أنها برغم ذلك كله لا نستطيع أن نعتبرها تحقيقاً فنياً ناجحاً لأنها مكتظة ، بصورة مزعجة ، بالأحكام والتسليات . إذ لا تكاد تخلو صفحة واحدة منها . ولنفتح الكتاب مثلاً بطريقة عشوائية على أي صفحة . في صفحة ٩٣ نقرأ «اليوم لا يوجد متفرجون ولا جياد ، وأي معركة تدور اليوم على سطح الكرة الأرضية لا بد أن تجد نفسك منضماً إلى أحد أطرافها . وحتى التصفيق اعجباباً لم يعد علامة اعجباب مطلق ، إنما – جماهير الناس – تصفق بإعجباب له هدف ، تصفيق لمن يقدم لها ببطولة المصلحة والخدمة العظمى . الرجل اليوم هو من يفید الناس بطريقة أو بأخرى ، من يسيطر على أكبر قدر ممکن من مصادر القوى ، لا ليدخل بها معركة ضد الخصوم ، ولكن ليستعملها ليحقق للناس مطالبًا وأعمالًا عجزوا عن تحقيقها وهي بطولة أرقى . ففي الماضي كان الشخص يقوم لنفسه ول مجده ولذاته فيتحقق له الناس ويمنحونه لقب البطولة ولكننا في عالمنا الحاضر نمنع البطولة لمن يقوى لنا ولفائدةنا» ولنكتف بهذا القدر من هذه الصفحة ونفتح الكتاب على صفحة أخرى ، لتكون صفحة ٥٧ فنقرأ ، (ولتكن الإحساس بالأهمية ذلك الذي يدفع الإنسان ليقدم على أكبر حماقة في العالم كي يظفر به ، إنها ليست رغبة في البطولة للبطولة

ذاتها أو للشخص ذاته، ولكن لإظهارها للأخرين وأمام الآخرين. إنها كالتمثيل وفيها منه الشيء الكثير، الفرق إن الممثل هناك يمثل الدور وبمقدار إتقانه للتمثيل وتنقصه لشخصية البطل ينال إعجاب الناس). ولنكتف أيضاً بهذا القدر حتى لا تتصدع رأسك يا قارئي العزيز، بهذه التأملات الساذجة التي أقسم لك أنني أبدأ ما اخترتتها عن عمد ولو أخذتها أنا، دون المصادفة العشوائية، لجاءت أكثر إمعاناً في السذاجة واستعراض العضلات الفلسفية الشديدة الضمور. ذلك لأن الكتاب في جملته ليس إلا مجموعة تأملات من الخارج لمشاهد، يرى لأول مرة في حياته حفلات مصارعة الثيران. فتدھشه طقوسها المحكمة، ويسترسل في وصف جزئياتها السطحية بإجلال وابهار لا يتناسب أبداً مع رفضه إياها في آخر الكتاب. وخلال وصفه لهذه الجزئيات يستعرض تأملاته، ليغطي بها معرفته الغلافية بأسرار اللعبة وطقوسها. فلأنه لا يعرف عن اللعبة وأسرارها سوى الترزيسي. . ويريد عبر هذه المعلومات الشحيحة البسيطة، أن يدو عملاق المعرفة عميق الفهم بكل ما يدور في الحلبة من أحداث ومشاهد، يلجا إلى غطاء تأملي من الأحكام العامة والتجريدة الفلسفية يرسل به شع معلوماته وفقدها.

وأخيراً أحب أن أقول أنني استنفدت جزءاً كبيراً من هذه الدراسة في تناول القضايا الفنية التي يشيرها الكتاب، وهذه ليست عادتي في تناول الأعمال الفنية، خاصة وأنني أؤمن بأن النقد كما يقول كروتشه هو إعادة العمل الفني من جديد، وبأن هناك وحدة عميقة بين الشكل والمضمون في العمل الفني، وأعتقد أن المضمون لا يلوح خلال جزئيات العملية الإبداعية إلا مصبويا في إطار الشكل. إلا أنني حاولت هنا أن أؤكد إن إخفاق يوسف إدريس فنياً، قرین إخفاقه المضموني. أو بتعبير آخر إحدى صور هذا الإخفاق. لذلك نجد أن «رجال وثيران» وبرغم الخطبة المنبرية العصماء التي أوردها الكاتب في آخر الرواية وأكد عبرها أن أنطونيو شهيد

الرأسمالية الإسبانية. وأن الاحتكارات الإسبانية ومصلحة السياحة هم قاتلوه الحقيقيون، لم تتمكن من أن تشرى وجданنا، أو حتى تحفر في أعماقنا هذا المعنى. لأن الكاتب لم يصور الأحداث بمنهج شفاف الرؤية تخرج منه في النهاية بهذه التبيجة. ولكنه صور الأحداث عبر حدقتي متفرج دهش ومبهر بكل ما يدور أمامه من أحداث وسعید بمشاهدتها. ثم جاء في النهاية ليؤكد لنا موقفه التقديمي وتحليله الشوري الصائب للخلفية الاقتصادية للمأساة، بطريقة تقريرية ثلجية باردة. لكل هذا لم يتمكن حتى من أن يستدعي في أعماقى الأعمال الرائعة التي كتبها الفنانون الكبار عن مصارعة الثيران مثل «مرثية أغناسيو ميخاس» لفريدييكو غارسيا لوركا، أو «موت في الطهير»، و«الصيف الدرامي» لإرنست همنجواي.



١٩ - مؤلفات د. يوسف إدريس

(أ) مجموعات قصص قصيرة:

الطبعة الأولى عام ١٩٥٤

الطبعة الأولى عام ١٩٥٦

الطبعة الأولى عام ١٩٥٧

الطبعة الأولى عام ١٩٥٧

الطبعة الأولى عام ١٩٥٨

الطبعة الأولى عام ١٩٥٩

الطبعة الأولى عام ١٩٦٠

الطبعة الأولى عام ١٩٦٢

الطبعة الأولى عام ١٩٧٢

الطبعة الأولى عام ١٩٧٥

الطبعة الأولى عام ١٩٨٢

تحت الطبع

١ - أرخص لبال

٢ - جمهورية فرحت وقصة حب

٣ - أليس كذلك؟ (والطبعة الأخيرة
باسم قاع المدينة كذلك)

٤ - البطل

٥ - حادثة شرف

٦ - آخر الدنيا

٧ - لغة الآي آي

٨ - النداهة

٩ - بيت من لحم

١٠ - أنا سلطان قانون الوجود

١١ - اقتلها

١٢ - أمها

(ب) مسرحيات:

١٣ - جمهورية فرحت

وملكقطن

١٤ - الملحظة الحرجية

١٥ - الفرافير

١٦ - المهزلة الأرضية

١٧ - المخططين

قدمها المسرح القومي عام ١٩٥٦

قدمها المسرح القومي عام ١٩٥٦

قدمها المسرح القومي عام ١٩٥٨

قدمها المسرح القومي عام ١٩٦٣

صودرت ليلة افتتاحها عام ١٩٧٩

أخرج عنها وعرضت عام ١٩٨٢

- ١٨ - الجنس الثالث
 ١٩ - البهلوان
 ٢٠ - نحو مسرح عربي: مجموعة أعمال المؤلف مسرحياً مع مقدمة عن «نحو مسرح عربي» تدعوا - لأول مرة في تاريخ المسرح العربي «إلى فكرة ضد رودره خلق وابتكر مسرح عربي محلي أصيل يستوحى الأشكال المسرحية في حياتنا الشعبية - وكذلك يستوحى تراثنا المسرحي الشعبي من أمثال السامر والحكواتي والشاعر وحلقات الذكر... الخ.

(ج) روايات وقصص طويلة:

- | | |
|------------------------|---------------------|
| الطبعة الأولى عام ١٩٥٨ | ٢١ - العرام |
| الطبعة الأولى عام ١٩٦٠ | ٢٢ - العيب |
| الطبعة الأولى عام ١٩٦٤ | ٢٣ - رجال وثيران |
| الطبعة الأولى عام ١٩٦٥ | ٢٤ - البيضاء |
| الطبعة الأولى عام ١٩٥٩ | ٢٥ - العسكري الأسود |
| الطبعة الأولى عام ١٩٥٩ | ٢٦ - سيدة فيينا |
| الطبعة الأولى عام ١٩٨٠ | ٢٧ - نيويورك |
| الطبعة الأولى عام ١٩٥٦ | ٢٨ - قصة حب |

(د) من مفكرة د. يوسف إدريس:

- | | |
|------------------------|---------------------------------------|
| نشرت عام ١٩٧٧ | ٢٩ - من مفكرة د. يوسف إدريس (جزء أول) |
| نشرت عام ١٩٧٩ | ٣٠ - من مفكرة د. يوسف إدريس (جزء ثان) |
| الطبعة الأولى عام ١٩٧٣ | ٣١ - بصراحة غير مطلقة |
| الطبعة الأولى عام ١٩٧٢ | ٣٢ - اكتشاف قارة |
| الطبعة الأولى عام ١٩٨٣ | ٣٣ - جربتي الستينات |

- | | |
|------------------------|----------------------------|
| الطبعة الأولى عام ١٩٨٢ | ٣٤ - عم عمد اسمع تسمع |
| الطبعة الأولى عام ١٩٧٨ | ٣٥ - الإرادة |
| الطبعة الأولى عام ١٩٨٠ | ٣٦ - شاهد عصره |
| الطبعة الأولى عام ١٩٨٥ | ٣٧ - عزف منفرد |
| الطبعة الأولى عام ١٩٨٧ | ٣٨ - خلو البال |
| الطبعة الأولى عام ١٩٨٥ | ٣٩ - أهمية أن نتلقف يا ناس |
| الطبعة الأولى عام ١٩٨٥ | ٤٠ - فكر الفقر وفقر الفكر |
| الطبعة الأولى عام ١٩٨٦ | ٤١ - انطباعات مستفرزة |
| الطبعة الأولى عام ١٩٨٧ | ٤٢ - إسلام بلا ضفاف |
| الطبعة الأولى عام ١٩٨٧ | ٤٣ - الأب الغائب |

(ه) ترجمات:

الحرام: ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية واليابانية والأردية والسويدية والأرمنية والهولندية والصينية. ولغات آسيوية أخرى.

أرخص ليال: نفس اللغات السابقة وتحت عناوين مختلفة. ظهرت على هيئة اختبارات من مجموعات القصص المختلفة.

حلقات النحاس الناعمة: الإنجليزية - الفرنسية.

أكبر الكبائر: السويدية مع غيرها من مختارات قصصية أخرى. في عين الرائي : الإنجليزية .

الفرافير: الإنجليزية والألمانية والتركية والصربيّة والكراتوية والسلافية ولبننت وقدمت في مسرحيين متقابلين في مقدونيا وقدمت أيضاً في بيروت أيام حصار المدينة.

(و) كتب ألفت عن الكاتب وأعماله:

- ساسون سوينج:
- ١ - اللغة عند يوسف إدريس.

- ٢ - يوسف إدريس بين القصة والمسرحية.
- ٣ - عالم يوسف إدريس القصصي .
- د. ناجي نجيب :
- ٤ - الحلم والحياة في صحبة يوسف إدريس .
- فؤاد طلبة :
- ٥ - يوسف إدريس والتابو.
- د. إبراهيم القط :
- ٦ - عالم يوسف إدريس القصصي .
- ب. م كورير شوك :
- ٧ - قصص يوسف إدريس القصيرة (الهولندية والإنكليزية والعربية) .
- د. نادية فرج :
- ٨ - مسرح يوسف إدريس (بالإنجليزية والعربية).
- يوسف إدريس بقلم هؤلاء :
- ٩ - د. طه حسين . د. حسين فوزي . د. لويس عوض . د. محمد مندور . د. علي الرااعي . د. عبد القادر القط . د. رشاد رشدي . صلاح عبد الصبور . أنيس منصور . رجاء النقاش . نعمان عاشور . شكري عياد . محمود أمين العالم . صافيناز كاظم . غادة السمان . عبد الفتاح الجمل . سامي خشبة . عبد الرحمن أبو عوف . محمد عودة . علي أمين . د. محمد عناني . أحمد عباس صالح . سامي داود . رشدي صالح . د. صبري حافظ .
- دليلي كيربشنكوا :
- ١٠ - يوسف إدريس رائد القصة العصرية (بالروسية) .

الفهرس

٣	مقدمة
٥	١ - قانون الصمت، الدين، والجنس في عالم يوسف إدريس
١٧	٢ - يوسف... أيها الصديق
٢٠	٣ - ما القصة القصيرة؟
٢٨	٤ - عصر الواقعية
٣٣	٥ - حادثة شرف
٣٩	٦ - آخر الدنيا وجسم الدنيا
٤٧	٧ - من البطل : إلى الإنسان
٥٣	٨ - بيت من لحم مجموعة قصص
٥٩	٩ - عن اللغة والتكتيك في القصة والرواية نموذج تحليلي من يوسف إدريس
٧٧	١٠ - عن التكتيك في العمل القصصي والروائي
١٠١	١١ - تحولات يوسف إدريس
١٠٨	١٢ - حمزة الحب والثورة
١٢٧	١٣ - صورة فوزية في «قصة حب»
١٣٢	١٤ - فلسفة الحرام عند يوسف إدريس
١٥٩	١٥ - العيب
	١٦ - التصوير الأدبي للانحراف الاجتماعي تحليل سوسيولوجي لرواية العيب ليوسف إدريس
١٧٠	١٧ - قراءة في رواية العيب
١٨٢	١٨ - رجال وثيران
١٩١	١٩ - مؤلفات د. يوسف إدريس
٢٠٤	